



كتبنا فى أعداد ((المجلة)) السابقة صورا وصفية لطائفة من أعلام الصحافة ورجال القلم نشأوا مع نشأة الصحافة السياسية عندنا فى جو واحد ، وهو الجو المرتج المضطرب الذى صحب انتقال الأمة فى دور يقظتها من أواسط القرن التاسع عشر الى أوائل القرن العشرين .

لقد كان جوا غامضا محفوفا بالأسرار والنقائض لانه كان ميدانا تصطرع فيه القوى السياسية من مصادر متعددة ، وكانت لكل قوة منها دعوى ظاهرة تعلنها ودعوى أخرى مستورة تخدمها بالأساليب الخفية التى تناسبها من الدسائس والمناورات والفخاخ والأحابيل .

فاذا أردت أن تبحث عن مسألة واحدة ينطبق ظاهرها على باطنها بغير مواربة ولا احتيال أعياك البحث عنها ووجدت فى النهاية أنها جزء من مناورة كبيرة تختفى وراءها دسائسها ومناوراتها، وان لم تظهر لنا فى كل جزء من أجزائها .

وكانت كل صحيفة فى البلد مضطرة الى التحالف مع قوة من هذه القوى تبيع لها أقلامها بيع الربح والتجارة — أو تتزود منها بالزاد الذى يوافقها ولا يثنيها عن رسالتها الصادقة فى خدمة المبادىء والمصالح القومية .

ومعجزة الحرية وحدها هى التى استطاعت أن تجعل هذه الصحافة أداة صالحة لخدمة الأمة فى قضيتها الكبرى ، لأن الصحيفة التى كانت تقبل المعونة المالية من احدى القوى لضمان بقائها واستمرار صدورها كانت تعلم أن خدمة «مموليها» لاتكفى لاقناع قرائها بالاقبال عليها ، فلا مناص لها فى ضريبة تؤديها لقضية الحرية بارادتها أو على الرغم منها ، ليكون لها ذلك الظاهر الذى تعلنه فوق ذلك الباطن الدفين الذى تخفيه .

كان المطبوع من أروج الصحف لايزيد على أربعة آلاف نسخة ، وكانت الاعلانات موردا ضئيلا أو معدوما فى الصحف الرائجة والصحف البائرة

على السواء ، وكان طالب المبدأ وطالب الاتجار بالمبادىء معا فى حاجة الى مصدر ينفق على الصحيفة أو يعينها على بعض نفقاتها ، فكان انتظار هذه المعونة شرطا لزاما فى سوق الأقلام وان تفاوتت الأغراض والأساليب عند طراق هذه السوق

* * *

كان فيها مقام السلطان العثمانى وهو حامل لقب الدفاع عن حقوق بلادها يحتاج الى المال ولكن لايبيع قلمه من أجل المال ولايرضى ان يقبله من مصدره الا اذا استطاع ان يخدمه ويخدم الحقوق الوطنية فى وقت واحد ، فكان الدفاع عن حقوق الحاكم الشرعى أمام سلطات الاحتلال بابا من ابواب هذه المعونة ، وكانت أثمان الرتب والنياشين تنفع الصحيفة لغرضين : أحدهما تدبير النفقة على الصحيفة والآخر مكافأة الأعيان الذين يجترئون على مقاومة الاحتلال صاحب الأمر والنهى فى الدواوين ويتعوضون من منافع الدواوين جاها عريضا تخلعه عليهم مظاهر الرتب والنياشين .

وكانت مصادر الاحتلال تملك المصاريف السرية فى وزارات الدولة ، ولكنها مصاريف قليلة تكفى لاكتساب خدمات المحرر والمخبر ولاتكفى لتدبير نفقات الصحيفة برمتها ، فكان من سياسة المحتلين أن يبيحوا لأصحاب الصحف وسائل الانتفاع بالوساطة عند كبار المستشارين والمفتشين من الانجليز ، وكانت حجة هذه الوساطة أن أصحاب الصحف يعرفون أشياع الاحتلال ويعرفون الخسائر التى تصيبهم من كراهة الجمهور لهم واعراض الوطنيين عن معاملتهم ، فاتسعت جرائب هذه الوساطة حتى وصلت الى وظائف العمد فى القرى والى طلاب المقاولات و « التعهدات » عند المصالح الأميرية ، وكان الصحفيون الاحتلاليون صرحاء فى تقدير أجور الوساطة على حسب المنفعة المرجوة منها ، وقد سمعت من احد الأعيان أن صحفيا احتلاليا كبيرا طلب منه أربعمائة جنيه أجرا على وساطته فى قضية من قضايا العمدية ، فلما استكثرها وطلب الهوادة فيها قال له الصحفى الكبير لماذا تستكثرها ؟ أهى كثيرة على ثمن شرفى ؟ أو هى كثيرة على ثمن عمديتك ؟ .. ان صاحب « اللواء » يطلب ممن يشترى الرتبة الثانية ثمنا أكبر من هذا وليست الرتبة الثانية أنفع من العمدية .. !

وقد كان فى مصر قوى كثيرة غير قوة الاحتلال صاحب السلطة الفعلية وقوة الأمير صاحب السلطة الشرعية .

كان فيها مقام السلطان العثمانى وهو حامل لقب الخلافة ورئيس الدولة التى كان لها حق السيادة على البلاد .

كان فيها مقام السلطان العثمانى وهو حامل لقب الامتيازات وصاحبة المطامع فى المسألة الشرقية الى جانب الامتيازات

وكانت فيها قوى الثورات الشرقية من تركيا الى ايران الى ولايات الجزيرة العربية وما جاورها من ولايات الدولة العثمانية .

وقد كانت الدول الاوربية تنفق فى الدعاية على قدر مطامعها المنتظرة لاعلى قدر نفوذها الحاضر أو مكانتها الدولية .

فكانت ايطاليا ــ مثلا ــ قبل سبعين أو ثمانين سنة دولة صغيرة قليلة المستعمرات ، ولكنها كانت تطمع فى بناء الامبراطورية الرومانية من جديد وكانت بلاد البحر الأحمر مطمح أنظارها على شاطئيه ، وعليهما الحبشة وأرتريا من جانب واليمن وتوابعها من الجانب الآخر ، فكانت تنفق على الدعاية فى بلاد العرب مئات الألوف وتدخل فى مساعيها مشروع نقل الخلافة من القسطنطينية الى أئمة اليمن أو شيوخ العشائر فى الجنوب .. ومن دسائس هذه الحركة أن يتصدى للمناداة بها اناس لهم شهرة واسعة بالاصلاح يخدمونها ظاهرا باعلان الحرب على الدولة العثمانية طلبا للاستقلال ويمهدون بها باطنا لتمكين ايطاليا من مطامعها فى البلاد العربية !

أما فرنسا فقد كانت محاربة النفوذ البريطانى خطة مزدوجة لها فى الشرق العربى ، ترمى بها الى احتلال لبنان وسورية من جهة والى المساومة على المستعمرات من جهة أخرى ، وهى تلك المساومة التى انتهت بالاتفاق الودى على تقسيم المصالح بين مصر والمغرب (سنة ١٩٠٤)

وقد أصبحت المعونة المالية « أساسا » شائعا محسوبا له حسابه فى انشاء الصحيفة اليومية ، وربما أقدم أناس على انشاء الصحف اليومية طمعا فى هذه المعونة دون غيرها ، غير حافلين بالمبادىء الوطنية ولا بالقضايا العامة الا من قبيل ستر الظواهر ولو بغشاء رقيق من الدعاوى التى لاتخدع أحدا ولايهمهم أن تفلح فى خداع أحد ، مادامت تتوارد من حين الى حين على أطراف الأقلام ٠

***

وفى هذه الفترة وجد من الصحفيين المتطوعين من كان يتخذ القهوات العامة « مكتبا » مختارا لتحضير المقالات وتحضير الردود عليها، بل لتحضير حملة الهجاء على صاحب المال الذى يراد ابتزازه وتحضير قصيدة المديح التى تنشرها الصحيفة بعد نجاح المساومة وقبض الاتاوة المطلوبة ٠

وحدث مرة أن متجرا كبيرا وزع اعلاناته على صحيفتين رائجتين وحرم منها صحيفة يومية لم تكن على حظ من الرواج يرضاه أصحاب الاعلانات ، فاذا بالصحيفة المحرومة تنشر المقالات المطولة ،فى نقد « البضاعة » المعلن عنها وتتهم المتجر بالغش والتزييف وتتهم الذين يعاملونه بالغفلة والغباء ، واختصر أصحاب المتجر الطريق فذهبوا الى الصحيفة المحرومة واتفقوا معها على صفحات ضافية جعلوا لها عنوانا أكبر من عنوان الصحيفة على رأسها ،وبذلوا فى ذلك الاعلان ضعف اجره فى الصحيفتين الرائجتين ٠٠ ولم تخجل تلك الصحيفة من نشره بهذه الصورة ولما ينقض على حملتها الشعواء أسبوع ٠

واذا أردنا أن ننصف صاحب الصحيفة على قدر حقه فى الانصاف جاز أن نقول ان الخجل الكثير لم يكن لازما لحامل القلم فى تلك الفترة ازاء هذا « التصرف الفنى » المتفق عليه ، فقد كانت المتاجرة بالمديح والهجاء عرفا حيا « يرزق » ولم يلفظ فى تلك الآونة نفسه الأخير ٠٠ وكان من محترفى الأدب من يفخر — فى غير حياء — بارتفاع الثمن الذى يتقاضاه من أرباح هذه التجارة المشروعة بما كان لها من شفاعتها فى تاريخ المدح والهجاء ٠

والعجب فى أمر هذه الصحافة التى لم تملك استقلالها قط فى جو الدسائس والمناورات ،كيف استطاعت على الرغم منها أن تخدم قضية الدعوة الى الحريه غاية مايستطاع من خدمة الصحافة المستقلة او غير المستقلة ؟

وانما سر هذه القدرة فى قضية الحرية نفسها ، لافى الصحف السياسية ولا فى القائمين عليها من الصحفيين البارزين ومن الساسة المستترين ٠

فقد كانت الدعوة الى الحرية قضية جدية راسخة الجذور فى كيان الأمة ، لأنها حاجة طبيعية فى أوانها لامحيد عن الاعتراف بها ولا طاقة للأمة كلها بنسيانها والغفلة عنها

* * *

فكان خدام السياسات الخفية يخدمون سياستهم ماشاءوا وشاء سادتهم المسخرون لهم من وراء الستار ولكنهم لايتجاهلون قضية الحرية ولا يقدرون على تجاهلها ، ولابد لهم مع كل صفقة خفية من ضريبة لقضية الحرية يؤدونها علانية ويسوغون بها مسلكهم فى مداراة الأقوياء ومجاراة المآرب المستورة

وبلغ من أصالة الدعوة الى الحرية أنها اضطرت خدام الاحتلال — وهم أعدى أعداء الحركة الوطنية — الى تسويغ الاحتلال البريطانى بحجة من حجج الاستقلال فى مصر وفى غيرها من بلاد الشرق العثمانية ٠٠ فكانوا يؤيدون الانجليز بحجة الدفاع عن نظم الاصلاح فى الدواوين لاعداد الموظفين المصريين للحكم فى بلادهم بأنفسهم والاستقلال بسيادة وطنهم عن الدولة العثمانية صاحبة السيادة — الرسمية — عليه ، وكانوا يعللون ثورتهم على الدولة العثمانية بعلة السخط على الاستبداد التركى والطموح الى استقلال رعاياه عن سلطانه ، دون أن يعرضوا لمسألة الخلافة بغير التورية والتلميح

أما أنصار السياسة الفرنسية فقد كانوا يحاربون الاحتلال تنفيذا لخطة المنافسة بين الدولتين البريطانية والفرنسية ، وكانوا يوهمون زعماء الدعوة الوطنية أن فرنسا هى المرجع الوحيد بين دول الغرب الذى يرجى منه أن يثير مسألة الاحتلال البريطانى فى محيط السياسة الدولية ، وقد كان بعض الزعماء ينخدع بهذا الأمل تعلقا بخيط الرجاء الواهن وهم يحسبونه الرجاء الوحيد ، وقد تعلقوا بهذه الخيوط الواهنة وهم يقررون مبدأ (الدولية) للقضية المصرية .. ونشر مصطفى كامل — فى هذه الآونة — لوحته المرسومة التى صور فيها مصر وهى مائلة بين يدى فرنسا تناديها بابيات الشعر تقول فيها :

يافرنســا يامن رفعت البــلايا
عن شعوب تهـزها ذكــراك
انقـــذى مصر ان مصرا بســوء
وارفعى النيل من مهاوى الهـــلاك

***

وقد كان أنصار فرنسا عثمانيين مستنكرين لسياسة « المسألة الشرقية » التى كانت ترمى الى توزيع تركة الرجل المريض ــ أى الدولة التركية ــ بين روسيا والمانيا وبريطانيا بحصتها من التركة فى مصر والسودان ، وبهذه السياسة العثمانية تصبح قضية مصر (قضية عثمانية) يدافع عنها جميع العثمانيين من أبناء وادى النيل وأبناء الشرق التابعين لدولة بنى عثمان •

فكانت مشايعة فرنسا من جهة تنتهى الى محاربة الاحتلال من جهة والدفاع عن الرجل المريض من جهة أخرى ، وهو عنوان الاستقلال السياسى فى الشرق الادنى كله يومذاك •

وكان حزب تركيا الفتاة ينتمى الى القصر الخديوى تارة والى رواد الدعوة العربية تارة أخرى ، اذ كان الخديوى يستعين بثوار الترك على ترويج مساوماته فى القسطنطينية ، وكان ثوار الترك يخدمون قضية العرب الى حين ، ريثما يكرهون السلطان العثمانى على قبول الدستور واعلان الحكم النيابى فى بلاده ومنها الولايات العربية التى تنتخب النواب عنها « لمجلس المبعوثان » وهو اسم البرلمان فى الآستانة .

وكثيرا ماخدم ايطاليا أناس مشهورون بالتجرد لدعوة الاصلاح فتذرعوا الى خدمتها بانكار الخلافة على الترك وتمهيد الأذهان لنقل الخلافة الى اليمن وماسيتبعها من البلاد التى كانت داخلة فى (منطقة النفوذ) الايطالى ، وظل من هؤلاء اناس يخدمون هذا النفوذ الى أيام الحرب الحبشية التى شنها موسولينى على أثيوبية وأعلن بعدها احتلال تلك البلاد ، وكانت وسيلتهم الى خدمة نفوذ الدوتشى تحريك مسألة القبائل الاسلامية المضطهدة عند الشروع فى غارة الدوتشى على أرض النجاشى بما اشتملت عليه من مسيحيين ومسلمين !

هذه الضريبة التى كانت تؤدى اضطرارا الى قضية الحرية كانت مساهمة كافية من قبل الصحافة السياسية فى جو الدسائس والمناورات ، وكانت الدسائس والمناورات تحبط وتنقطع بعد حين لأنها مصطنعة كاذبة ، ولا يبقى من الأثر الدائم غير دعوة الحرية لأنها هى الحق الصريح بين تلك الأكاذيب ، وهى الشجرة التى تأصلت جذورها فى الارض ونبتت فروعها على أساس غير مقطوع ولا ممنوع •

***

وعبرة الصحافة فى ذلك الدور ، بل عبرة التاريخ كله ان الشىء المهم فى الدعاية ان تدور على قضية حقيقية جدية ، تتصل بكيان الأمة وطبيعة وجودها ، فاذا وجدت هذه القضية فهى التى تجنى فى النهاية ثمرات الدعوة اليها ، وهى التى تنتفع بجهود الخصوم كما تنتفع بجهود الأصدقاء •





بقلم: علي أحمد سعيد "أدونيس"

.. لو ان الفتى حجر ـ هذه الأمنية التي جاءت على لسان تميم بن مقبل ، مفتاح لفهم الشعر الجاهلي ، انها مرصد نطل منه على جغرافيته الروحية وابعادها ، سلبيا ، تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بأن الحياة هشة ، سريعة الانكسار فهي (ثوب مستعار) كما يصفها الأفوه الأودي ، أفسدها الموت (كعب بن سعد الغنوي) ـ الموت الذي « يجري في النفس » كما تجري الشمس في السماء (قس بن ساعدة) ، فالانسان رهين بلى (بشر بن أبي خازم الأسدي) والقبر « بيت » الانسان (دويد بن زيد) وبيت الحق (الافوه الأودي) ، اذن ، ليس هناك غبطة حقيقية ، اذ ماهي ، غبطة حي الى الممات يصير ؟ (عدي بن زيد العبادي)

وتكشف ايجابيا ، عن التوق الى التغلب على الهشاشة والموت ، ففيما يكتشف الشاعر العربي نفسه ، يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه ، مع ذلك ، مصيره ، هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة : لاصلة لها بما تتأمله ، وهي كلماازدادت تأملا فيه ، تزداد ادراكا للهاوية التي تفصلها عنه وحين يتضح للانسان انفصاله عن الاشياء حوله ، يتضح له نقصه ، وبالتالي ، تعطشه لكمال لايتحقق الا في الخارج . يشعر ، وهو يشارك الأشياء وجودها أنه يعيش ، وقتيا . يتعذب عذاب من لا يقدر الا أن يخضع في النهاية . انه خارج نفسه وخارج العالم معا : كئيب يعتزل ، ينتظر ، يتململ ، يغامر ، ويتمنى ان يقهر الزمن والموت والتغير ، يتمنى أن يصير كالحجر :

« أطيب العيش لو ان الفتى حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم !

لهذا الوعي طابع فاجع عند الجاهلي لأنه ، في بحثه عن المخارج ، لم تكن تحركه فاعلية دينية نحو تعال الهي يخلص . فهو عالق بالارض يبحث، خلال وثنيته ، عن تعال من نوع آخر ، هو

التعالى الارضى • ليس له غير الارض ــ يخلص لها ويخضع لايقاعها • والاخلاص للارض دخول فى العمل والحركة ، أى فروسية وبطولة ، من جهة وهو ، من جهة ثانية ، يفترض الاتجاه الى الخارج لفهمه والسيطرة عليه • الصحراء هنا هى الخارج ، والصحراء عدو ، لاتعطى ، وهى مكان التغيروالغياب المكان ، لذلك ، ذو أهمية أولى فى فهم الشعر الجاهلى •

للمكان عند الشاعر الجاهلى وجهان : وجه يجذب ، ففى المكان وحدة ترتسم تحققات الفروسية وأبعاد الفارس ، ووجه يخيف ، اذ من المكان أيضا تأتى مفاجآت السقوط • ومكان الشاعر الجاهلى ، لريحه ورمله ، نوع من المكان ــ الزمان ينحنى ، يتداخل ، ينتقل ، يحير ويضيع ، انهالمكان ــ المتاه ، من هنا هاجس الشاعر الجاهلى ليجعل من المكان ملجأ ، من هنا حسرته حين يرى أن الأشياء تتهدم وتغيب • فالمكان لغة ثانية خفية فى تضاعيف القصيدة الجاهلية •

هذا المكان لايتيح أى شىء الا اقتناصا ، تصبح ارادة السيطرة والتملك عند الانسان ، المحرك الأول • هكذا : حياة الشاعر الجاهلى بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان ، الضرورة والصدفة ، وهكذا ، يعرض نفسه قصدا لصدف الحياة ، فمن يملك الشجاعة ليجابه خطر المكان هو ، وحده يعرف كيف يكون سيد مصيره •

عجز الشاعر الجاهلى عن السيطرة على المكان ، فخضع له بقبول وتبرير : ملأ شقوق عالمهبالبطولة البطولة تطهر الحياة وتصعدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها • وفى البطولة تتغير صورة العالم ،يصبح الوجود انعكاسا للذات فى مثالية شخصية ،ويصبح العالم كله فعل اقتحام وفروسية • يتستسلم العالم فى البطولة ، كما يستسلم فى الحلم ،فيتحد بالبطل ، وتزول ، اذ ذاك الحدود بينهوبين الانسان ــ بين المظهر والجوهر •

البطولة لعب يهز الحياة ، يفتحها أو يغتصبها• والبطولة مغامرة : حين نغامر نغير وجودنا • نغامر فنتغير ، فنحظى بنفوسنا • نتخذ المغامرة طريقا ــ نظل فى هجرة رائعة خارج نفوسنا ، لغاية واحدة : أن نجد نفوسنا •

تعبر البطولة عن نفسها بلغة ساحرة ،متحركة تخاطب الأعصاب والجلد والعضلات والحواس ، الساحرة : فعالة ، سلسلة من الاشارات الروحية أما الروح فتسحرها • اللغة هنا صورة الحركة تملأ الجسم هياجا ، وغضبا يدفع ويتدافع • ولئن رأينا فى نبرة الشاعر الجاهلى ولغته غلوا فى التصوير والتعبير ، فان مرد ذلك الى انه لايقدر ان يقبل العالم أو يراه الافى مستوى شعوره ــ مستوى البطولة والمغامرة : يجب ان تجرى فى الأشياء أيضا دماء الفروسية •

وفروسية الشاعر الجاهلى لاتعبر عن نفسها ببطش أعمى يرى الاشخاص أشياء • تعبر بشهامة تحتضن حتى الأعداء • المرأة التى تسبى لاتذل ، تبقى امرأة حرة (حاتم الطائى ، النابغة الجعدى (١) وليس القتال غاية ، بل دفاع ، جزء من سياق الظفر والتفوق ، انها فروسية النجدة ، تؤكد جهل الخوف ، عند الفارس ، وعبث الحيلولة بينه وبين عزيمته •

ولئن كان الفارس يبكى على عدوه ، بعد أن يقتله ويقتله أيضا بقسوة من لايبالى ، (المهلهل) ، فلم يكن يقتل شخصا أعزل ، أو مستسلما ، أو طالبا العون • فللفروسية قداسة ، مغلوبة كانت أو غالبة، والفارس المغلوب حر حتى فى اختيار طريقة موته•

ولايفخر الفارس ، فخره الحق ، الا بانتصارهعلى فارس آخر فى مستواه بسالة ومروءة (عمرو بن معدى كرب الزبيدى) • وكان الفارس العربى يشعر وهو فى ذروة ايمانه بقوته ، انها محدودة ، وان هنالك قوة تضاهيها ــ ترصدها وتستعد للغلبة • فهو لايفخر بالقوة ، بل بطريقة استخدامها ــ بالمبادءة والاقتحام • ومن هنا ظلت شخصية الفارس أعلى من الفروسية ، وبقى سيد الحرب والأشياء •بكلمة ثانية ، لم تستعبده القوة ، لذلك لم تفارقه روح السوية ، أو الانصاف ، حسب التعبير القديم ،وبلغت هذه الروح حد امتداح العدو وقوته • والقصائد المنصفات مثال واضح •

تدرك الفروسية العربية أن لها حدا هو الغياب أخيرا • فهى ، اذ تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب ، تتضمن حسب الفجيعة • لذلك ليسالقتال عندها لعبا كيفيا ، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد قدر الموت • يدرك الفارس

(١) نعتمد هذه الطريقة للاستغناء بها عن ذكر الشاهد بنصه الكامل .

انه سائر الى الموت ، وان الحرب تعجل هذا المسير • غير أنه ،فى الوقت ذاته ، موقن انالحرب لاتقدره مع انها مليئة بالموت ، ان تغلق فى وجهه أفق المستقبل وأبواب الحياة • انه يتحرك،ويحيا، بالحرب وفيما وراءها •

* * *

لم تتغير ، جوهريا ، شخصية الفارس فى الجاهلية والفترة الاسلامية الأولى ، لكنها تلونت بطابع ميتافيزيائى الهى • لم تكن للفارس الجاهلى أية تعزية فيما بعد الحياة • كان يعتقد انانتصاره أو فشله رهن بارادته هو • لابالارادة الالهية • وكانت الفروسية الجاهلية مبطنة بمرارة زالت فى الاسلام ، حين صار الفارس يموت شهيدا وصار للشهادة جاذبية داخلية ، من نوع آخر •

شخصية الفارس ، كما يقدمها لنا الشعرالجاهلى ملتزمة وحرة ، متعاونة ومتفردة ، جوابة ومقيمة فى آن معا • ينتظم الفارس فى الحياة اليومية وسط الفوضى والصدفة • وينسجم وسط امتداد لاشكل له • فى الليل يأسره النهار ، وفى النهار يحن الى وسادة الحبيبة • انه عشير الوتد والخيمة والقدر والربع ، صديق الريح والشمس والمسافات • فى اعماقه شىء دائم يعذبه ، يثيره ، يدفعه ، ولا شىء يرويه أو يرضيه أو يحده • انه رقاص بشرى • وليست فروسيته الآتية الذاهبة الا نوعا من الثأر لنفسه المحدودة ، فى نهاية المطاف ، من هذهالطبيعة حوله — من فضائها الهائل ، وفراغها المهيب • بل ان ذلك هو مايدفعه للتهور ، والاستهانة بشخصه والتطوح فى هوة المغامرة ، لتصير حياته على مثال الصحراء : مطلقة ونسبية ، بسيطة ومعقدة ، ثابتة وتنهار كالرمل •

الى جانب هذا الوجه الاخلاقى فى الفروسية ، العربية ، نرى جانبا آخر نسميه فروسية اللاانتماء وتتمثل فى الشعراء — اللصوص والصعاليك والغاضبين عامة —ولاتستند الى شعور بالواجب بل الى الفردية التى تحس احساسا طاغيا انها قادرة على هدم قانون الضرورة ، وتحقيق ما قد يعتبره العقل مستحيلا • الارادة هنا ، كنيةصافية هى الصفة الأولى للبطولة ، والبطل هنا رجل مأخوذ بالشهوة ، يذهب فى تلبيتها الى آخر طبيعته ،وان كان ذلك ضد الشرائع الخلقية وضد المجتمع • بل انه « يرى الوحشة الأنس الأنيس » كما يعبر تأبط شرا ، ويستأنس بالوحش ، (عبيد بن ايوب العنبرى)

— ٣ —

بالفروسية يرفع الشاعر الجاهلى العالم الىمستوى الكل ، أو لاشىء — الانتصار أو الموت • وبالحب يرفعه الى مستوى الفرح الكيانى الكلى الأسمى •

ينطلق الحب عند الجاهلى من الجسد ، ثم تأتى النتائج النفسية والذهنية • توفر اللذة الجسدية غبطة الاكتمال والتملك • فيها يجد الجاهلى جنته الأرضية • يتخلص من تعب المتاهة ويلوذ الىالراحة المرأة له ، الواحة والماء ، والجمال كله ، رمز الخصب والطمأنينة ، رمز مايبعث ويخلد ، ومايعلو ويتسامى ، وهو يشعر ، اذ يسيطر على المرأة ، انه يسيطر على الطبيعة نفسها ، فالمرأة غاية لغايات وراءها وأكثر منها • كأن الشاعر العربى يعتقد ان فى المرأة قوة سحرية طقوسية خيرة تؤثر فىالروح والجسد معا • وهو يقرنها دائما بالطبيعة ويراها من خلالها — حتى ليخيل أن موقفه هذا منها يضمر شعورا بتفوقها عليه • ولعل البكارة تأخذ معناها ، السحرى تقريبا ، من هذا الشعور فاذ يفض العذراء يحدث فى جسدها تغيرا أساسيا يدفعه الى الظن أنه ، وهو مخلوق المرأة ، قد خلقها بدوره • وهذا على الصعيد الاسطورى ، يكرر توكيد الأسطورة القائلة بان آدم خلق قبل حواء •

العيد الأول فى حياة العربى هو عيد الجسد حيث تتوحد الشهوة واللذة والنشوة • فالشاعر العربى دائم الصلاة صلاة هذه آيتها : العالم جسد ، لكن أجعله ، أيها الحب ، أكثر امتلاء وحضورا •

هناك ، الى جانب هذا الحب الجسدى ، الحب العذرى ، العالم ، بالنسبة للشاعر العذرى صورة شفافة لحبيبته ، كل شىء فيه يصير على مثالحبه: يصفو ، يتلألأ ، يخلع ثوبه الكثيف المعتم ، ويصير رواحا ، الجسد حاجز يهدمه الحب لتحرير الروح ، لجعل الانسان كائنا آخر : نسرا مثلا ، أو ملاكا • وان يصير الانسان ملاكا أو نسرا يعنى أنه يتخلص من

الشروط الاجتماعية التى تحيط به وتشل وجوده لايستطيع أن يتغير ويغير العالم ، ماديا . لذلك يغيره ، سحريا ، بالشعر . يريد ان يكون مايحلم به ويتوق اليه ، وبهذه الارادة يقترب من الكائنات التى لاتقيدها المادة بمكان محدود بظروفه وعوائقه أو بصورة أو جسم .

لكن جدل الأطراف أساسى حتى فى الحب العذرى . فبعد الاتحاد (اتحاد العاشق والعاشقة) تأتى الوحدة (انفراد العاشق أو العاشقة) . بعد المشاركة ، العزلة . فاذا لم يكن هناك شىء يتعلق بنا ، فاننا لانريد أن نتعلق بأى شىء . يصير العاشق غفلا ، يموت وحيدا فى البرية كأى حجر ، شأن المجنون والمرقش ، قبله .

* * *

لهذا كان الشعر العذرى ، كالحب العذرى ، تجسيدا للحياة فى فشلها المقدس — فى الظمأ الأبدى وحنين الروح للجسد ، والحرارة التى لاتقدر أن تثقب أسوار الحصار . وكان الشاعر العذرى يدرك بفطرته الميل الغريزى عند المرأة للمعذبين الذين صعقهم القدر وبالتالى لمواساتهم والقضاء على آلامهم . لهذا كان يقدم نفسه لحبيبته ، فى حركة من التعاطف الأولى البدىء ، ويصور نفسه جريحا معذبا ويدعوها الى أن تبادله حبه ليتم شفاؤه .. انه ، بذلك ، يصور لها أعماقها : فهى ، بغريزتها ، لاتريد أن ترى فى العالم الا الطفولة التى لايجوز أن تشوه .

وحين يخاطب الشاعر العذرى حبيبته بلهجة الاستعطاف والانسحاق ، يقدم بديلا شعريا (اعترافا معكوسا يقوم به الذكر امام الأنثى) للرجل فى فعل الحب : يغرق فى المرأة كقوة هائلة سرعان ماتتلاشى وترقد فى أحشائها عاجزة ضعيفة كالطفولة . وليس تمنيه للموت الا صدى الفطرة الأولى : ففى فعل الحب يترك الذكر عادة الحياة ، أعنى يترك عادة الوضوح والتعقل ويدخل عالم الانخطاف والنشوة والغيبوبة — العالم الواقف على حافة الموت ، الشبيه بالموت .

العذرية والجسدية هما طرفا الحب عندالشاعر العربى : الأولى تراجع الى الداخل ونقاوة ، والثانية اتجاه الى الخارج وانغماس فى الحسية .وهما معا وجها حقيقة أولية فى حياة الانسان ، ومحرك فطرى

وفى الجسدية ، شأن العذرية ، بعد روحى ونار . سحرية تدفىء وتضىء فالحب الجسدى اله يعبد وان كان ملعونا . ذلك أن المرأة — الجسد والروح هى ، بالنسبة للشاعر الجاهلى ، مكان يتصالح فيه مع الزمن والموت .

* * *

تمثل لنا الحساسية الشعرية العربية ، على صعيد الحب جدلا بين اللذة والألم ، بين التخلى والتملك ، بين الغبطة والحسرة . هذهالحساسية نقيض اللذة التى تحارب الألم لتقضى عليه ، ونقيض الألم الذى يريد ان ينفى كل لذة . وحدة اللذة والالم ، فى هذا المستوى ، دليل على سمو المشاعر عند الشاعر الجاهلى . كلما تعمق الانسان فى فهم كيانه ، ازدادت هذه الوحدة وضوحا وازداد ادراكه اياها ، وطاقة اللذة أو الألم دليل على طاقة الحياة — فبقدر ما يحيا الانسان بعمق يتألم أو يغتبط بعمق . الزمن عدو الشاعر الجاهلى عامة ، وعدو العاشق ، خصوصا ، ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذى يتعارف عليه الناس ، زمنهم هو لحظات هيامهم — لقائهم وحسب . لايجرى زمنهم متواصلا كالماء ،بل يتجزأ قافزا كالفراشات .

« ليت الزمن يتوقف — ذلك هو رجاء العاشق ذلك هو جوهر كل شعر عظيم فى الحب .

يغنى جران العود النميرى لحظة اللقاء فى الليل فيود لو يتطاول هذا الليل الى الأبد ، دون أن يعقبه النهار .

وود الليل ، زيد عليه ليل
ولم يخلق له أبدا نهار..

ولماذا النهار — لماذا هذا الزمن الرياضى الأجوف ؟ فى لحظة لقائه مع حبيبته ، الزمان كله — أبدية الحياة والموت والنشور :

كلانا نستميت اذا التقينا
وابدى الحب خافية الضمير
فتقتلنى وأقتلها ونحيا
ونخلط ما نموت بالنشور

بلى ، ان الحب مركز تتلاقى فيه الأطراف :الحياة والموت ، الغبطة والألم ، القبر والنشور . ويتضح هذا المعنى عند العذريين ، بشكل خاص : لا حب عندهم ، دون ألم أو موت . الحب والموت ، عندهم واحد . برفض العذرى التخلى عن حبه ليتخلص من

الألم أو الموت .. الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهى تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور — فى ملكوت الحب . كل شىء فى كيان الشاعر العذرى يصير بقوة الحب سحرا وكيمياء تحويل . الحب عنده قوة تسير بفاعلية أسطورية ، نوع من الانسياق والاستسلام يرىفيهما سواء اتحد بحبيبته أم لم يتحد ، نفسه ووجوده وطريق خلاصه . وليس شعره الا واسطة للتغلب السحرى على الزمن الرياضى ، وخلق زمن نفسى آخر: ملىء لايمر ولا ينفد ، — زمن يجرى خفية الى جانب الزمن .

٤

الشعر العربى شعر شهادة : لم تكن غايةالشاعر العربى أن يغير العالم ، أو يتخطاه ، أو يخلق عالما آخر ، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع ،ويصفه، ويشهد له . يحب الاشياء حوله لذاتها ولما تمثله، ويضع كل شىء حيث يفرح به ويفيد منه . لايحاول أن يرى فى الواقع أكثر مما فيه ، وانما يحاول أن يراه بكل مافيه . هكذا يكتسب كل شىء فى لوحة الصحراء قيمته ومعناه — من الحرذون الى الجبل ومن الكوكب الى الحرباء ، الشاعر الجاهلى برىء ازاء الطبيعة ، كالشمس التى تضىء أشياء العالم دون تمييز ، ودون تفريق بين العظيم والتافه . يسلك بمقتضى الأرض . واقعى — لكن بجموح وشهوة . غنائى صاف ، سواء فى شهادته للمآثر الانسانية بروح الفروسية ، أو للاشياء ، بروح التعاطف ، يغنى الفرح والمأساة ، الغبطة والكآبة الحب والكراهية ، التمرد والرضى ، الرجاء واليأس.

يريد الشاعر الجاهلى ، كشاهد ، أن يعطى لما يشهد له صورة تطابقه . فى كيانه مايتوثبويندفع الى الخارج ليصير مثله — خيمة ، وامتدادا صحراويا وليلا . فشهوة التحقق فى أعماقه شهوة الخارج ، شهوة أن يصير مادة ، أن يتشيأ هو نفسه أيضا ، ان فيه توقا الى ان يخلق زمنا آخر ومكانا آخر .

لم يكن الشاعر الجاهلى ينظر الى الأشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ، ويراها كما هى ، بسيطة واضحة . لاتخبىء بالنسبة له ، أية دلالة متعالية أو معنى ميتا فيزيائى . ثم ان شعوره بالانفصال عنها ، هو شعور كامل بذاته المستقلة، ففى الجاهلية تعارض جوهرى بين الذات والموضوع . لكن بينهما جدل يهدف به الشاعر الى القبض على الأشياء ،فهو جدل انفصام ، يملك ويسيطر ، لاجدل وحدة .

الانسان هنا ، لا الله ، هو مقياس الاشياء ، وما الطبيعة الا مجال لفعله ومرآة لتجاربه . والطبيعة عند الشاعر الجاهلى ، ليست موضوع تعاطف كونى ، وثنيا كان أو رومنطقيا ، وليست ملجأ او تعويضا — وانما هى واقع بخشونة الحجر وعرى المسمار . هذا النظر الى الطبيعة يمكن اعتباره معاصرا ، اذ يراها شيئا او موضوعا ، على النقيض من القدماء ، خصوصا لدى اليونانيين ، اذ كانوا يعتبرونها نظاما أو قانونا . فليست الطبيعة فى الجاهلية قيمة ، وهى لاتنطوى علىاخلاق ما ، ولاتعلم شيئا ، كان الجاهلى ، على العكس ، يرى فيها وحدته الهائلة ، فتخلق فى نفسه ارادة القوة واليقين يقينا كليا أن لاصديق له غير بسالته .

وجود الشاعر فى عالم كهذا لاقاعدة له غير القوة تقوم على البحث والقلق وحرية الحركة والعمل الى الحد الأقصى . فيقينه بذاته ومصيره ينبعث من كون هذا العالم دون قاعدة — تبدأ أشياؤه وتنتهى فى سديم من التفتت والصدفة والفوضى . فلم يكن الشاعر الجاهلى يرى فىالعالم فعل القوى الأبدية لاله خالق حكيم ، لايمكن الشك بحكمته ولا تمكن مناقشتها ، بل كان يرى فيه قوة تتلقى طاقات البشر الذين لايرتبطون بشىء الا بشياطينهم الخاصة . وكان يعتبر العالم أفقا للعمل الحر الذى يزداد حرية يوما بعد يوم . وكان يحس فى اصطدام ارادته بالعوائق ، عزيمة الانسان الذى يرفض ان يفرض عليه العالم الخارجى معنى ليعترف به أو اتجاها ليسلكه فينفصل ويتراجع ، ويعلن استقلاله ويمجده حتى فى الفشل والسقوط ، وفى الجنون والجريمة . فالمطهر الحقيقى ، بالنسبة للشاعر الجاهلى هوفى الحياة ، وليس وراء الحياة .

ولم يكن العراك الدائم ، والانتقال ، والهجرة الا اشكالا من رفض العالم الخارجى ،وهو رفض يبقيه أو يصيره وسيلة لاشباع الذات وتوكيدها ، فالعربى فى جاهليته ، هو من نماذجنا المثالية الأولى : يشتهى الأشياء ، يلتهمها آتيا عليها ،باحثا عن سواها . العلاقة بينه وبين ماحوله كعلاقة

الخالق بمخلوقاته ، علاقة ترفض الثبات والمحدودية وتقدس الفعل والحركة • الجاهلى عدو الوجود الثابت ، لايحس بوجوده الا لحظة يرفض هذا الوجود ـ أى لحظة المغامرة . بالمغامرة تخف وطأة العالم أو تتلاشى • لاتعود هناك أية عقبة أو أى حاجز • يصبح العالم مرآة الفارس المنادى الآخذ ، يصبح العالم ، هو أيضا ، فارس استجابة وعطاء •

العلاقة بين العالم وأشيائه من جهة ، والشاعر الجاهلى من جهة ثانية ، تسير فى غاية الوضوح وفق ضرورة عصية على ارادة الشاعر والأشياء معا ثمة ثقوب وشقوق يكشف عنها الشعر العربى فى نسيج الواقع وجسده ، نلمح كيف تنضح مللا وتكرارا ، بحيث يبدو العالم شبحا مخيفا قد نفهمه لكننا نعجز عن مقاومته ، ونقبل أن نغنيه ، لكننا لانستطيع له دفعا • هكذا يقدم لنا الشعر الجاهلى ، فيما يقدم ، عالما مسحوقا ، معادا ، يجتر نفسه ويتكرر حتى الظلمة ـ عالما أشبه بمعسكر مفتوح للعدو المتربص المفاجىء ـ ومع ذلك لامفر فى الوقت نفسه ، من أن نقيم فيه خيامنا ونصغى الى الخطوات العدوة الآتية على مهل أو على حين غرة • هكذا أيضا تتفتت التفاؤلية الكلاسيكية •

الصحراء فى هذا المستوى ، تجسد جدلا فاجعا : كل شىء فيها ملك الانسان وهو لايملك أى شىء • فهى امكان خالص ، لحظة هى استحالة خالصة .

الأشياء فى نظر الشاعر الجاهلى ، تعبر كالغيم • تتراءى ، وسرعان ماتختفى ، تصبح كل لحظة تمر ، ذكرى شىء يضيع أو يغيب ، فلا يكاد الشاعر ينظر حتى تصير نظرته جزءا من الماضى • من هنا تشبثه بالحاضر • بالحاضر يملأ المسافة بينه وبين العالم • واذ يملؤها لايثأر من الطبيعة المنفصلة وحسب ، وانما يشعر بالسيادة عليها أيضا . والصحراء فضاء متشابه أو يكاد . مانراه غدا ، يبدو مطابقا لما رأيناه أمس ، ليس المستقبل اذن ، فى مثل هذا الفضاء على الأقل الا ماضيا مموها • فنحن لانتعرف على شىء جديد، وانما نكرر بشكل آخر معرفتنا للشىء ذاته ، أو لشىء واحد بثياب مختلفة • كل شىء داخل مسبقا فى الماضى ، وكل شىء اليف رأيناه واعتدنا ان نراه .

من هذا الوضع الوجودى ، انبثق ماتمكن تسميته حس الدهر • واعنى بالدهر القوة الخارقة التى لاتمكن مقاومتها : تأخذ كل شىء وتغير كل شىء • أمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلى أنه عاجز ولا حيلة له • انها ليست قوة الموت ، بل قوة الحركة الافقية التى تندرج فى تيارها ظاهرة الغياب ـ غياب الحبيبة والربع والأهل والقبيلة • انه شىء خفى ، يأتى من الخلف مفاجئا ، لايغلب • ومجيئه حتمى ـ الآن أو غدا أو بعد هنيهة • هذه القوة ليست ظاهرة عابرة ، وانما هى نمط حياة •

من هنا الكآبة المجذرة فى الروح العربية والشعر العربى • فالكآبة عند العربى نبع أصيل وطبيعة • ثمة حسرة فى الشعر الجاهلى تبطن حتى الفرح • مهما زخر العالم بريح الفرح وناره يبقى فى نظر الجاهلى طيفا يتلاشى مع الفجر الطالع .

الدهر شقاؤه الاكبر ، يتحسسه بالاصائل والأسحار ، بالنهار والليل ، بالموت الذى مضى وجاء ويجىء • الوجود كله نسيج طواه الدهر أو هو آخذ بطيه .

هذا يوضح لنا كيف أن حساسية الشاعر الجاهلى حساسية افراط وهياج ، تمزج دائما بين غبطة الحضور وحسرة الغياب ، بين مانقبض عليه وماهو قبض الريح •

يوضح لنا أيضا كيف أن الشعر الجاهلى يصدر عن حساسية متمردة بقدر ما هى أليفة • الكرم ـ الاستسلام والخشوع والتخلى أمام الضيف ـ هو الوجه الآخر لكبرياء التمرد الذى يصل أحيانا الى الفتك بالآخر فى سبيل التملك • تجسد هذا الجدل شخصية الفارس • فالفروسية هى صيحة التمرد ضد العالم ، وغايتها اثبات الوجود، والعيش بامتلاء . حس الفروسية هو ، من هذه الناحية حس الكفاح ضد الدهر . بهذا الحس يؤثر العربى ـ الجاهلى ـ الأعمال التى تأتى عفوا ، على الأعمال التى تأتى عن روية وتفكير • وبهذا الحس يقرن اصالة الشعور باصالة العمل : سليقة الشعر الذى لايخضع الا للانفعال وسليقة الشجاعة التى لاتأبه للنتائج • هكذا يتكامل شكل الحياة مع معناها ـ وفى مستوى هذا المعنى • ومن هنا ، تألقها وغناها وجاذبيتها •

الشعر الجاهلي هو هذا الجدل المحب الفرح الحزين الفاجع ، بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة يتضمن حس الدهر حس التقطع • كان الشاعر الجاهلي يعيش فى جدل مع الطبيعة المتموجة كالرمل ، ومع الدهر القاهر ، ومع الغياب الدائم: كان انسانا متقطع الحياة والحساسية • اللحظات التى يعيشها متفتتة ، مسحوقة ، مبعثرة تجهل سآمة اللذة الطويلة، ولا تعرف غير شرارها المفاجىء لكن السريع التلاشى • كان شاعرا يقصر طموحه على المدهش الطفولى : يصدق بسرعة ، يفرح بسرعة ويعجز أن يثقل نفسه بسلاسل النظام ، عقليا كان أو اجتماعيا • ليست لديه رؤيا كاملة يفسر بها وجوده • لايملك ذاته • قادر على العنف قدرته على الحنان • انه طاقة انفعالية مكرسة للفروسية والحب •

***

انعكس هذا الوضع الوجودى فى شكل شعره كيف يتأتى لشاعر هذه حياته أن ينصرف الى بناء القصيدة والمؤالفة بين أجزائها ؟ هكذا كانت القصيدة الجاهلية دون تأليف ، لاتلاحم فى أجزائها ، وليس لها اطار بنائى . انها قصيدة متحركة . تتبع منحنى انفعاليا ، وتمضى حيث يحملها شعور

دائم التغير • تفككها الخارجى طبيعى اذن ، هو رداء الشعور المتحرك ، الداخلى • انها قصيدة ترسم أيام القلب • انها صورة بالكلمات عن المكان ـ المتاه المكان ـ الصحراء ، أعنى أنها أشكال واحدة رتيبة، لكن الرتابة هنا طريفة ، على الرغم من أنها مفروضة وتمكن تسميتها رتابة التنوع ، أو الرتابة الرائعة حسب تعبير ألبير كامو فى كلامه عن الرتابة عند شيستوف • فالتكرار فى الجاهلية هو بعد الصحراء الذى يتجلى عند النظر الى الامام والالتفات الى الوراء • ان قفا العالم الصحراوى ووجهه شىء واحد • الصحراء صخرة الحياة : جامدة فى عنادها البخيل ، العارى ، الواحد الشكل • والشاعر مثلها راسخ فى عناده وتطلعه الى السيطرة والتملك ومن ثبات كليهما ثباتا يتناقض مع الآخر وينفيه ، تتولد الرتابة • ثم ان الشاعر الجاهلى ، اذ يواجه المطلق الارضى، يعيش فيه ومعه بحساسيته الوثنية: اعنى يتعلق بكل شىء يخصه ، ويرتبط كيانيا بكل ما يحفظه أو يؤاويه • فتكراره الكلام على مايخصه طقس نفسى وحياتى وتعبيرى ، من طبيعته أن يتكرر دائما •

القصيدة الجاهلية خيمة هى أيضا مليئة بأصوات النهار وأشباح الليل، بالسكون والحركة ، بالحسرة وانتظار الوعد • انها شىء يحيط به الفضاء من كل جانب : ملء بالتجاويف ، يتخلخل ويترنح ،ويجلس فى الحرارة الشاغرة • انها فضاء الشاعر الى جانب الفضاء الآخر المحيط •

***

القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لاتنمو ، لاتبنى ـ وانما تتفجر وتتعاقب • والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية : حس ، غنى بالتشابه والصور المادية ، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة الى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط ، وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وماتعبر عنه ، وهو زاخر بالحيوية والتوثب والحركة ، وهو ، بهذا كله ، غنائى يقوم جوهريا على الايقاع • انه شعر ممتزج بقدر الانسان ومصيره ، بأيامه وأشيائه الأليفة : شعر شخصى لجميع الأشخاص •

ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوما للعالم ، وانما تقدم لنا عالما جماليا • المفهوم يتضمن موقفا فلسفيا ، والفاعلية الشعرية عند الجاهلى انفعالية، لاتعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة ، تعنى بالواقع، فجمال القصيدة الجاهلية لايتصل بما تعبر عنه • يتصل بالحنين الداخلى الذى يوجهها ويحييها • انها قصيدة تحب لذاتها ، لا للموضوعات التى تتناولها انها لا تشرح عقليا ، بل تشرح بدءا من الحساسية والانفعال وجملة المشاعر الانسانية البسيطة والمعقدة الغامضة والواضحة • وهى لاتحاول أن تعيد خلق الواقع ، بل تتحدث معه . ولا يهمها ان يأتى هذا الحديث متلاحما بقدر ما يهمها أن يأتى مخلصا لهذا الواقع الذى هو ، بطبيعته أصلا ، غير متلاحم• فالمسألة بالنسبة للفاعلية الشعرية الجاهلية ،ليست مسألة خلق الواقع من جديد ، بل مسألة شرحه : لاتقصد أن تحصل على مجموعة متماسكة من الموضوعات والأفكار وبالتالى ، على قلق فى الشعر وبواسطته ، وانما تقصد أن تعيد من جديد هذا

القلق وهذه الموضوعات والأفكار الى مكانها فى الحياة الأليفة • من هنا لاتشكل القصيدةالجاهلية عالما مستقلا ، متميزا كافيا بنفسه ، وانما هىجزء من الحياة • ان طريق القصيدة الجاهلية موجود ومهيأ حتى قبل كتابتها • فهى تشخيصوتمثيل لحالة قائمة مسبقا ، حالة ممجدة يعيشها الشاعر ويدافع عنها حتى الموت • انها صلاة تشهد لحياته وتباركها • اذن لايقصد الشاعر الجاهلى أن يغير حياته ، بل يريد ، على العكس ، ان يؤكدها • الحياة هنا فرح مقبول سلفا ، وايمان يوجه الحياة والحساسية • الوضع أولا — ثم يأتى الشعر فيثبته ويغنيه ويمجده ، ويهلل له • الشعر الجاهلى سهم مرشوق لاينظر الا أمامه : لايحيد ولايلتفت الى الوراء •

* * *

بين الجاهلية وأواسط القرن الثامن الميلادى ، نستطيع أن نلاحظ خمسة اتجاهات شعرية أو ، على الأقل ، ملامح بارزة تشير اليها •

أولا : الاتجاه الميتافيزيائى القائم على التأمل فى معنى الحياة وفيما وراءها ، ومن ممثليه الأولعمرو ابن قميئة وأمية بن أبى الصلت • ويمكن ان نعتبرها المصدر الشعرى العربى الأول لأبى العلاء المعرى •

ثانيا ، الاتجاه القائم على الصورة الشعرية كطاقة ايحائية بحد ذاتها ، ويعتبر ذو الرمة رائده الأول ، ومن أغنى شعرائه ، بعده ، أبو تمام والشريف الرضى •

ثالثا : الاتجاه الايديولوجى ، ويمثله الكميت بن زيد • ففى شعره نرى للمرة الأولى ، تبشيرا بقيم وأفكار معينة يمثلها فى الشعب اتجاه سياسى واضح • الكميت ، من هذه الزاوية ، شاعرنا الملتزم الأول • وقد تحول بشعره من القبيلة الىالشعب ومن الخليفة أو الوالى الى الجماعة ، ومن السياسة بقصد الوصول الى الحكم والبقاء فيه ، الىالسياسة بقصد نشر العدالة وتحقيق المساواة • ونرى فى شعره للمرة الاولى ، اشارة الى الفقراء والجائعين ، والى الذين يتمتعون بالخيرات دون سواهم ، من حكام ومغتصبين •

رابعا ، اتجاه اللا منتمين — أى الشعراء الذين اضطروا ، لظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية ان يعيشوا خارج مملكة النظام والمجتمع — فى مملكة الطبيعة ، حيث فضاء الحرية . ويمثل هذا الاتجاه الصعاليك واللصوص والغاضبون اجمالا • ولشعرهم عالم متميز ، خاص •

هناك أخيرا ماتمكن تسميته الاتجاه السحرى ، ويمثله عبد الرحمن بن الحكم البهرانى • ولم أجد لهذا الشاعر ، الذى لم أعثر على أية معلومات عن حياته ، الا قصيدة واحدة • وقد أدخلته فى هذا الجزء من ديوان الشعر العربى ، ترجيحا منى انه عاش فى أواخر النصف الاول من القرن الثامن الميلادى • والطريف ان قصيدته هذه تروى فى سياق الكلام على الملح والطرائف • وليس هناك ما يمنعنا من القول ان الرواة والمؤرخين العرب أهملوا تدوين شعر كثير من هذا النوع • وقد نما هذا الاتجاه السحرى ، فيما بعد ، لدى الصوفيين•

فى قصيدة البهرانى — ولم أثبتها فى الديوان كلها —تشويش للنظام وعلائقه وثورة ضد ثبات الطبيعة : انها سحر يخلق نظامه وطبيعته • انها كيفية خالصة — وحيث تسود الكيفية ، تحل المرونة والليونة والتغير محل الثبات ، واللزوممحل الوجوب ، والسديم محل الرابطة الطبيعية . يصير اى شىء خاضعا لأى شىء • ويصير العالم ، وان كنا لانملك فيه الا شيئا يسيرا ، ملكا لنا كله •والتغير فى هذه القصيدة سحرى : أعنى لاتقدم لنا عالما اصطناعيا ينتج عن الأفيون وغيره ، بل تقدم عالما حقيقيا ، ضائعا •مثل هذا الشعر يقودنا ، بصوفيته وسحريته ، الى اسرار الطبيعة . فهذه القصيدة شعر آخر — صلوات وتعاويذ ورقى فيما وراء الشعر •

هنا ، يمتزج كل شىء بكل شىء — الموت والحياة، الجنون والعقل ، الأرض والسماء ، الجسدوالروح، لاشىء يظل فاعلا ، متوترا متفجرا ، غير الجموح والهوى والضياع فى بخار من العبث الجميل ، الفسيح كالعالم •

ماهى المقاييس التى اعتمدتها فى اختيار «ديوان الشعر العربى ؟ »

عن هذا السؤال أجيب أن اختيارى شخصى • فالاختيار الفنى مهما حاول الافادة من قيم جمالية غير شخصية ، يبقى ، كما أرى ، شخصا خاضعا لآلاف اللطائف الدفينة أو الظاهرة ، المجذرة أو

العابرة ، حتى ليستحيل اخضاع حركتها الى اية منجهية واضحة .

حاولت أن أنظر الى الشعر العربى من ناحية القيمة الفنية الخالصة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتتخطى الاعتبارات التاريخية والاجتماعية لكن دون أن يعنى ذلك اننى نفيت أهميتها ودورها. الشعر يكتسب قيمته الاخيرة من داخله ، من غنى التجربة والتعبير ، وليس من الخارج ، مما يعكسه او يعبر عنه . فلا يمكن تقييم الشعر بمقياس اعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، أو باعتباره تناول موضوعات معينة دون أخرى · انه صوت كاف بنفسه ، قائم بذاته ، فيما وراء موضوعه وبيئته ·

ان يكون امرؤ القيس أو غيره غنى ليل الصحراء ونهارها أو أى موضوع آخر ، أمر لايهمنى بحد ذاته · تهمنى كيفية غنائه : هل أرتقى بالحادثة الجزئية الى مستوى انسانى كلى ؟ هل مايزال تعبيره يحتفظ بالحرارة والعمق وحساسية الابداع ؟ هل سيطرت عليه الحالة المحيطة به ، اجتماعيا وتاريخيا فجرفته وصيرته صوتا شاحبا يردد أصداءها ويكررها ، أم انه ــ فيما يراها ويعيشها ويعانيها تسامى فوقها ، بطاقة الشعر وزخم الابداع ؟

ينتج عن ذلك أننى تتبعت فى اختيارى الخيط الذى يصلنا بشخص الشاعر ــ بهمومه وأفراحه وآلامه وحياته هو ــ دون اعتبار للقبيلة والخليفة والقيم الاجتماعية السائدة : الخيط الذى يصلنا بالشخص لا بالمجتمع ، بالابداع لا بالتاريخ ، بالشعر لابموضوع الشعر ·

هذا يوجب على أن أشير الى اننى أميل الى اعتبار المدح والهجاء ومايشابههما أو يتصل بهما ، جزءا من تاريخنا السياسى الاجتماعى، لا جزءا من تاريخنا الشعرى · وهذا يتضمن أننى لم أقيم الشعر العربى على أساس مواضيعه ، وانما قيمته من حيث طريقة التعبير ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية المعاصرة ومع فهمى الشعر .

يفترض هذا كله أن يكون للشاعر الذى يقع اختيارى على شىء من نتاجه ، صوت خاص به دون غيره ، وأن يكون هذا الصوت ملء اللغة الشعرية وملء قامة الشعر : لايطيع الا ضروراته الداخلية ولا يحنيه اى شىء خارجى ، بحيث لا يمكن اهماله والاستعاضة عنه بغيره ، وبحيث يفرض الاهتمام به حتى على أشخاص ليس من عالمهم أو اتجاههم ·

وكان اختيارى للقصيدة أو المقطوعة يسير ، على الصعيد العملى ، اطرادا مع ابتعادهما عن التقليد أو التكرار وعما تمكن تسميته استنساب الطريقة التعبيرية الشائعة . ان بعد الاثر الفنى عن المسبق أو المكرس دليل من الادلة على قيمته ، وعلى الوحدة الصميمية بينه وبين صاحبه ·

وقد سبقت هذا كله الحياة من جديد ، مع الشعر العربى فلا نستطيع ان نتذوق أو نفهم اثرا فنيا ماضيا الا اذا حيينا معه من جديد : ندخل اليه من جميع أبوابه ، ونمنحه الحضور ·

لكن كيف نحيا مع قصائد الماضى؟ كيف نميز بين قصائد مازال تحتفظ بحضورها ، وقصائد جمدت وماتت ؟ الجواب شخصى خالص ، ولكل جوابه · ولئن كان اختيار الجواب حقا للجميع ، فليس هناك الا قليلون جدا يعرفون أن يميزوا بحق ، وأن يعرضوا من جديد فى ضوء العصر الذى نعيشه ، الشعر القديم الذى مايزال يحتفظ بحرارته وغنائه · فهذا يقتضى طاقة روحية كبيرة تنفذ الى هذا الشعر، وتستعيد تجربته، وتحيطه بهالة من الوعى والشعور الجديدين · فمن يقيم أثرا فنيا ماضيا عليه أن يكون فى مستوى بعده عنه ، محيط الفهم والحماسة والصدق ·

ــ ٧ ــ

لماذا « ديوان الشعر العربى »؟

يجيب أولا عن أسئلة شخصية كنت أطرحها ، وما ازال ، حول وضع الشعر العربى · وباعث هذه الاسئلة هو يقينى بقيمة هذا الشعر وأهميته· وأريد هنا التأكد بأننى حصرت اهتمامى بالجانب الشعرى الخالص ــ فعملى ، فى ديوان الشعر العربى » عمل شاعر ، لامؤرخ أو عالم ·

ندرك أهمية هذا الديوان ، اذا تذكرنا ان الطاقة الابداعية الأولى عند العربى هى الطاقة الشعرية ، وعرفنا كثرة الشعر الذى ورثناه عن أسلافنا ومقدار تنوعه ، وكثرة المصادر وتبددها واختلاف الروايات فيها ، وعرفنا ، الى ذلك ، خلو مكتبتنا الشعرية من مجموعات جديدة تم اختيارها بوجهات نظر جديدة ·

الا أن هذا الديوان ليس ضرورة مرجعية يملأ فراغا فى مصادرنا الشعرية فحسب وانما يملأ فراغا فنيا • انه متحف للشعر العربى ، مختصر وجامع • فالشعر العربى ، شأنه فى ذلك شأن الشعر فى العالم ، يحتاج الى اعادات نظر دائمة فى ضوء الحاضر • ويمكن اعتبار هذا الديوان فاتحة هذه الاعادات • فما سبقه ، باستثناء حماستى أبى تمام كان جمعا تقليديا ، كيفيا أو اصطلاحيا ، يكرس المقاييس السائدة والذوق الشائع . وهذه فاتحة ضرورية ينبغى أن تتلوها محاولات ثانية — بروح هذه الغاية ، لكن بوجهات نظر أخرى • وتبدو أهمية هذه البداية ضرورتها ، خصوصا ، فى مرحلتنا الانتقالية الشعرية حيث نشهد نوعا من التحول يتردد بين قيم القديم وقيم الحديث ، بين جمال الطبيعة وجمال الخلق •

* * *

ثم ان هذا المتحف الشعرى يساعد فى اعادة الاعتبار الى الشعر كفاعلية ابداع أولى فى الحياة العربية • ذلك أن دوره الآن بدأ يتضاءل عن مستوى رسالته الأصلية فى حياة العرب ، هذه ظاهرة — أزمة ، علينا ان نعترف بها • ومهما تكن أسبابها سياسية أو دينية أو راجعة الى طبيعة مرحلتنا التاريخية ، فان هذا لايجوز ان يلهينا عن التأمل فيها ودراستها •

وهذا المتحف التراثى يدعم ايماننا ، نحن المؤمنين بضرورة التحول وولادة قيم جديدة • فالديوان دليل آخر ، تراثى على ان الشعر الباقى ليس الشعر الذى يعلم أو يكون صدى للظروف والأوضاع الخارجية . وهو ايضا دليل آخر يدعم يقيننا بالفرق الكبير الذى قد يصل الى درجة الفرق النوعى ، بين النظم والشعر • لم يبق من تراثنا الشعرى غير الشعر ، أما النظم ، وهو كثير، فقد مات • هذا ينبهنا ، اعتمادا على تراثنا نفسه ، الى أن الاهمية الاولى فى الشعر ، ليست فى مراعاة الأصول النظمية ، وانما هى فى الاستسلام لجموح الموهبة وهواها ، وترك التجربة تاخذ الشكل الذى يلائمها ، بعفوية ودون قيد مسبق من أى نوع •ان فى تراثنا الشعرى ، شعرا ليس الا نثرا منظوما — يعبر تعبيرا مباشرا ويسمى الأشياء بأسمائها ،ببرودة وسطحية ، بينما نجد فى تراثنا نصوصا كثيرة لم تخضع لأى وزن ، ومع ذلك تزخر بروح الشعر وصوره ، وهذا كله يزيد ايماننا بأن الشعر طاقة متحركة، لا تحد بأى شكل نهائى، فبالاحرى الا تحد بأى وزن مفروض •

ثم ان هناك تقليدا طويل العهد أفسد الذائقة الأدبية عند العربى ، وشوه بالتالى نظره الى الشعر ، انه تقليد السياسة والدولة وصراع الحكم وما يرافقه • هذا التقليد يستمر ، بشكل أو آخر ويوجه الى مدى بعيد قسما كبيرا من أجيالنا الطالعة — فهو ينظر الى الشعر ويفهمه بأفكار مسبقة ، ليست ، فى أى حال ، شعرية ، ان « ديوان الشعر العربى » محاولة للاستعانة بالتراث ذاته ،وبصورة مباشرة ، لاشاعة الجمال والشعر ، كما كان يفهمهما الشاعر العربى ، بعيدا عن السياسة وللتدليل على أنه لايصح أن نحدد اثرا شعريا بمحتوى سياسى — عقائدى ، ولا يمكن كذلك ان نحكم عليه بمقياس سياسى أو عقائدى •

هذا الديوان يضم شعرا لايخدم مذهبا ولاعقيدة ولا دولة ولاشخصا ، ومع ذلك هو ، وحده ، مجدنا الشعرى •

والديوان ، بسبب من هذا كله ، نوع من اعادة الاعتبار الى الشعر العربى • فأنا أعتقد اننا ، تقليديين ولا تقليديين ، لانعرف الشعر العربى حق المعرفة • ما نسميه عصر النهضة ، بعد انحطاط دام حوالى الف سنة ، لم يكن الا تقليدا صارما للنماذج التراثية • ولم يتناول هذا التقليد الروح الداخلية فى هذه النماذج ، اذ لو فعل لكان أجدى• لكنه تناول الشكل ، وفوق ذلك لم يفهم من الشكل الا جانبه اللغوى • لهذا كانت النهضة ، اذا جاز لنا ان نسميها كذلك ، احياء لاساليب اللغة القديمة • وكان من الطبيعى ان يرافق ذلك احياء النماذج الأدبية التى تتمثل فيها ، قليلا أو كثيرا قوة اللغة وأصوليتها • هكذا ، أهمل النتاج الذى يصدر عن تجربة شخصية ، والذى لا تهمه اللغة الا بقدر ماتؤدى مهمتها فى حمل هذه التجربة واغنائها •

لم يدرك هذا الاحياء روح اللغة العربية ، أعنى أنه فهمها فى مستوى النحو والصرف ، لافى مستوى الشعر والابداع . لذلك لم يفهم الشعر العربى ولا الروح العربية •



اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر ، وليست لغة منطق أو ترابط سببى . انما لغة وميض وبصيرة — امتداد انسانى لسحر الطبيعة وأسرارها . ففى كل قصيدة عربية عظيمة ، قصيدة ثانية هى اللغة. بهذه اللغة السحرية ، الطقوسية ، لا بلغة النحو والصرف آمن الشاعر العربى — وهذا الايمان هو حصيلة شعوره بأن العالم حوله يتفتت ، ويتلاشى .

هكذا يترك للغة أن تجمح — فتبنى هذا العالم وتهدمه على هواها . الموجود المباشر ، الحقيقى هو اللغة ، لا العالم . ومن هنا كانت اللغة فى نظر الجاهلى سحرا خارقا ، وفى نظر العربى عامة ، عطية الله . ان اللغة بالنسبة للشاعر العربى هى كيمياء الوجود ، أو هى ذهب العالم : رمز التبادل فوق الحدود ، وفوق التغير .

طبيعى أن مثل تلك النظرة الشكلية التى سادت مانسميه عصر النهضة لايمكن أن تكون خلاقة ،ولا يمكن أن تفهم حقيقة التراث الشعرى ، خاصة ، ومعنى احيائه ، وان تدرك الجدير بالاحيـــاء أو بالاهمال . هكذا لم تقدم لنا تلك النهضة من تراثنا الأدبى والشعرى الا النتاج الذى يتردد بين نزعتى الحكمة والتعليم من جهة ، والسياسة وما اتصل بها من مدح وهجاء من جهة ثانية . أعنى لم تقدم لنا غير النتاج الذى لاتبرز فيه شخصية الشاعر وتقاليده ومصطلحاته السائدة — النتاج الذى لايمكن بتعبير آخر ، أن يفيد فى نهضة شعرية حقا .

علينا ، من هذه الناحية أن نعذر الذين يقولون لنا ، من الأجيال الطالعة ، ان الشعر العربى رتيب عادى ، لايأسر ولا يفاجىء ولايهز . فقد نقلته اليهم عقليات ومناهج لاترى فيه أبعد من المفردات والوزن والمواضيع التى أصطلح عليهـــا والمقـــاييس التى كرست . وهكذا بدا لهذه الأجيال شعرا جافـــا بعيدا . وبدا ،فى جفافه وبعده ، خاليا من الفن أضف الى ذلك أن من نقله ، فعل ذلك بطريقـــة جعلتنا نشعر أن عبقرية الشعـــراء العرب كانت مقصورة على التفنن فى أساليب يمكن أن توصـــف بكل شيء ، الا الشعر .

وقد تطور موقف اتهام الشعر العربى القديم الى عزوف عن قراءته ، خصوصا بين فئات الجيـــل الطالع ، وربما لم يعد يجد فيه الكثير بينهم أكثر من ظواهر ماتت لاتجوز العودة اليها .

وساعد النقد الشعرى فى تمكين هذا العـــزوف وزيادته . فقد اكتفى هذا النقد ، على الأغلب ، بأن يكرر مقاييس النقد القديم ، وينقله بشكل أو آخر — فيدور حول شكل الشعر وصناعته وأوزانه دون اصالة فى النظر تذهب الى ماهو ابعد واعمق .

ان النهضة الحقيقية تبدأ فى الربع الثانى من القرن العشرين ، حيث توقف التقليد الأعمى ،وبدأ المفكرون والشعراء والكتاب يتفهمـــون عصرهم ، وينظرون الى تراثهم من خلال التغير الشامل الذى طرأ على الحساسية الشعرية فى القرن العشرين ، ويعيدون النظر أساسيا فى كل شيء ، مخضعـــين للنقد المقاييس والقيم الماضية جميعا .

وجل مانطمح اليه فى « ديوان الشعر العربى » هو التمهيد ، على صعيد الشعر العربى ، لفهـــم جديد وتقييم جديد .



في سبيل المنهج
مفاهيم مهزوزة

بقلم : أمين الخولي

مهما يكن الرأى فى قيمة التراث وأثره فى الحياة، ومهما تتسع هوة الخلاف فى ذلك التقييم ، وذاك الأثر فيكون التراث أكفان موتى بالية عند بعضهم، أو يكون التراث دعامة المستقبل من الماضى عند آخرين ، فان وراء ذلك كله قدرا ينبغى أن يتنفس فيه رأى المختلفين ، ويصطلح عنده كل المتخاصمين، وهذا القدر : أن التراث هو مادة الشعور بالذات ، وسبيل الايمان بالنفس ، والشعور بالذات ،والايمان بالنفس اساس لا تقوم بغيره القومية ، ولاتكون بدونه القومية حقيقة تعرف الحياة ، وتعرفها الحياة .

وليس غريبا على من قعد به نسبه ، واعوزه مجد أصله أن يعرف ماينتقصه به الناس من ذلك فيداريه ويستره ، أو يصلحه ويعوضه ، فهو لامحالة مضطر الى معرفة نفسه ، عن طريق أمسه ، فكيف اذا كان هذا الأمس مشرقا ، وذاك الأصل مشرفا ، وذلك النسب كريما ، ومعرفة وارثيه لأنفسهم عن طريق معرفة أسلافهم تدعم الفد الطارف بأمس تالد .

وكذلك توجب الضرورة الاجتماعية ، مع الاعتبارات العلمية والفنية ، أن يكون لأصحاب التراث العربى جد واضح ، فى خدمته ، والعمل فى ميدانه ، وأن يأخذوا فى ذلك بالأسلوب السليم ، والمنهج الصحيح، فكيف اذاكان هذا المنهج مما رسمه أسلافهم أصحاب هذا التراث ، وأقاموا معالمه بادية هادية !! أفلا تكون سلامة المنهج فى خدمة التراث اذ ذاك جانبا من معرفة التراث نفسه ، وسبيلا للاستفادة العقلية والعملية بما قرر الأسلاف من أصوله ؟ انه ليلتقى على مثل هذا المتشاحون فى قيمة التراث ومكانه فى حياتنا ــ وانه ليفيد منه كل طرف فائدة محققة ، يصلح بها تفكيرهم ، وتسدد خطواتهم .

من أجل ذلك ومثله معه ، يكون القول فى منهج العمل فى التراث ، ضرورة تقتضيها اشياء وأشياء، ومثل هذا القول فى المنهج المذكور يضع أسس النقد النزيه المجدى ، لأعمال المحققين والناشرين ، كل الجامعين لهذا التراث ، فيكون تقويم هذه الأعمال وسواها تقويما تضبطه مقاييس ، وتحده حدود، فلا تلعب به اهواء ، ولا تتبدد بالخلاف غير المضبوط فيه جهود .

ومع أن الأعمال فى سبيل التراث قد نشطت وتنوعت منذ بضعة عقود من السنين ، وشاركت فيها أفراد وهيئات ، وجرت لها مسابقات ورصدت لها جوائز ، بل تناولته ببعض الدرس كليات ومعاهد ، فان خطوات العمل فى التراث لما تتضح ولما تصح ، بل لاتزال مفاهيم هذا العمل ، فى مراحله المختلفة مهزوزة مضطربة ، ولا مبالغة فى ذلك ولا تهويل ابدا فتعرف هذا التراث وحصر تركته لم يشعر بأهميتها أصحاب هذا الشأن ، ولا وضعوا لذلك تخطيطا يقوم على فهم لطبيعته ومجاله

وجمع هذا التراث لامحالة ، مهزوز الفهم ،ناقص الخطة ، مادام التعرف عليه وحصره ليس سديدا ولاصحيحا .

والاستفادة بهذا التراث لن تتم ما دام مجهول المدى ، طامس ابلمعالم ، وما دام متبددا لم يستقص له جمع ، ولا وصلت الى الموجود منه يد !

وكل مايقوم على هذا التعرف ، وذياك الجمع من تحقيق ، او درس ، أو تاريخ ، أو تقييم ، فهو ولاخفاء ناقص أعرج ، أو فاسد زائف ، لأنه يقوم على أساس خائر ويقف على غير قدم .

وأحسب أن ماقبل التحقيق من خطوات ، قد سارت بالحديث عنه تقارير وتقارير من هيئات رسمية وغيررسمية ، واستبان من أمر تلكالخطوات السابقة على تحقيق التراث ماهو قريب الفهم واضح النهج ، وان لم يسعف هذا الفهم عمل ملاق له جدير به .

ولم يفت خطوة التحقيق نفسها بعض هذا القول فيها ، والا بانة لها ، بل قد نشرت عن ذلك نشرات وقفت مجلة (الأدب) عند تقويم بعضها موقفامسهبا وافيا لكن ذلك وغيره لم يبد له الأثر المصالح فى التحقيق الذى هو أهم خطوات العمل فى التراث واروجها تناولا ، واكثرها بذلك دورانا على السنة المتأدبين ، بل لايزال من أكثر المفاهيم اهتزازا ، فى درسنا الأدبى .. وهو ماشعرت معه بضرورة الوقوف عنده وقفة غير قصيرة ، تجعل تحرير هذا المفهوم أساسا عاما متفقا عليه ، فى نقد ما ينشر من التحقيقات ، وبيانا يفيد منه من عمل فى التحقيق ومن سيعمل فيه ، ويتم به كشف معالم من المنهج عند القدماء ، تضبط تفكير اخلاقهم ، وتفيد من ثروة أسلافهم فى هذه الأصول الفكرية ،والمبادىء العليا .

***

ماالتحقيق ..؟

التحقيق : من حق الشيء بمعنى ثبت .. فهو بمادته وصيغته تثبيت شيء ـ وتحقيق النص المخطوط هو : اثبات حقيقته **اى صورته التى صوره بها كاتبه ، وخرج بها من قلمه .**

وتصور هذا العمل تصورا كاملا سليما ،وتقدير ما يتطلبه من عامله ، حتى يكون مقبولا معتمدا ، وشرائط ذلك كله فى العمل والعامل يتوقف أول ما يتوقف على ادراك :

ماطبيعة التحقيق .؟

وأى جنس هو من العمل العلمى ؟

وأساس معرفة هذه الطبيعة للتحقيق هو :

أن العلم أمانة متناقلة ، يتلقاها خالف عن سالف ، وهذا التناقل الأمين من طبقة الى طبقة يقوم عليه العلم العملى التجريبى ، كما يقوم عليه العلم العقلى الرياضى ، مثل قيام العلم النقلى القولى .

فصاحب العلم التجريبى يقوم بتجربته العلمية، فيوفر جهد الانسانية بعده فيها ويدونها ليتلقاها من بعده أمانة منقولة ، لايحتاج الى اعادتها ، وان كانت ممكنة وصاحب العلم الرياضى يثبت حقيقة ما ويستخرج قانونها ، ويتلقى عنه دون حاجة الى اعادة اثباته ، وان كان ذلك ممكنا

والفلكى يرصد الظاهرة التى ربما لاتتكرر الابعد ازمنة متطاولة ، ويصفها وصفا علميا يتلقى عنه أمانة ، دون استطاعة تكراره الا بصعوبة ، ومع دهر طويل .

والجغرافى يحدث من وصف الارض بما كشف ، وشهد ، ووصف عن معاينة ، وينقل عنه ذلك امانة متلقاة لا يمكن تكرار معاينتها الا بصعوبة كذلك .

وفى العلم النقلى الخبرى ينقل العالم ما سمعه ، ويرويه أمانة متلقاة عنه ، دون استطاعة ، أى تلق آخر جدير لها . فقد ذهبت بجفاف الشفاه التى لفظتها ..

وفى هذا الصنف من المعرفة قد تكون الأمانة اشد ثقلا مما هى فى غيره من صنوف المعرفة الأخرى ، التى يمكن فيها التثبت بسهولة ، أو بصعوبة خفيفة أو ثقيلة ..

***

واذا ماقدرنا هذه الأمانة الناقلة ، فى حياة العلم، وتوقفه كله عليها ، وان اختلفت فى ذلك أنواعه ، فأنا بهذا التقدير ندرك بوضوح طبيعة تحقيق النص ، ومن هنا نقرر حاجته الى ما يحتاج اليه كل علم **من النقل وأمانته** ، ونسبة هذه الحاجة وقوتها، فى التحقيق بخاصة .

فالمحقق : هو من يلقى دنيا المعرفة بنص ، لم يتلقعن مؤلفه التلقى المشافه او التلقى الكاتب،الذى تتصل سلسلة تداوله على الأجيال ، لتتحقق له الأمانة الناقلة التى عرفنا ما هى فى العلم .

والمحقق بهذا راو ، يروى وينقل نصا ، يغلب على ظنه أنه هو النص الذى كتبه من نسب اليه ، كما كتبه صاحبه ، أو كتب عنه بأمانة ناقله .

فتحقيق النص المخطوط ، علميا تجريبيا كان او علميا نظريا ، أو نقليا قوليا ، انما هو رواية له ، اى نقل أمين ، تقوم عليه حياة العلم ووراثته .

واذا ماتجلى بوضوح كامل ، ان التحقيق **انما هو رواية ناقلة** ، فانا نستطيع ان نعرف :

من أى أنواع الرواية هذا التحقيق ؟

فالرواية نقل يتلقاه أو **يتحمله** ، كما يقول القدماء ، فى منهجهم النقلى ، ولعل فى تعبيرهم بمادة الحمل اشارة الى تعبير القرآن عن (الأمانة) والاضطلاع بها ، بقوله : « فأبين ان يحملنها وحملها الانسان » الآية .

وبعد هذا التحمل المضطلع بالعبء يلقيها الى غيره ، أى يؤدى اليه أمانة العلم كما يسمى القدماء ذلك العمل فى منهجهم ، ولعل فى هذه التسمية بمادة الأداء اشارة كذلك الى تعبير القرآن عن الأمانة وابلاغها فى قوله : « ان الله يأمركم أن تؤدوا الامانات الى أهلها » الآية .

والتلقى فى الرواية مختلف الوسائل والسبل ، فقد يكون بالسماع من القائل .. وقد يكون بقراءة منه على الراوى عنه ، وقد يكون بقراءة الراوى عنه عليه ، وقد يكون بقراءة غير الراوى على صاحب القول والراوى يسمع .. وقد يكون بكذا .. وقد يكون بكذا ، مما يبينه أصحاب المنهج النقلى فى مكانه من علم **أصول الرواية** ، فى علومهم .

والأداء والرواية يجب ان يتحقق فيهما التعبير عن طريقة التحمل ووسيلته ، والنص على أنه السماع .. أو القراءة بنوع من أنواعها .. أو غير ذلك من طرائق التحمل ، لتكون هذه الرواية بذلك التعبير **أداء صحيحا للأمانة** .

وجلى أن قوة الرواية وضعفها يدور مع طريق تحمل المروى وتلقيه ، قوة اتصال ودقة تثبت ، ففرق فى ذلك بين أن يحدثك من تروى عنه مشافهـة ، وبين ان يقرأ عليك ، أو يقرأ غيره وأنت تسمع ... والقوم فى دقتهم المعهودة يبينون فروق هذه الوسائل بما يطرأ على الواحدة منها من عوامل نقص التنبه أو السهو ، أو الدخل ، وما الى ذلك وبيان هذا كله مما لا نملك منه هنا الا هذه الاشارة المخجلة ، نمهد بها لمعرفة نوع **رواية محقق النص القديم** .

واعتمادا على هذه الاشارة الممهدة نقول :

ان آخر طرق التحمل عندهم هو ما يسمونه **الوجادة** ، اى ان يكون طريق تلقى النص هو انك **وجدته بخط فلان** .

وهؤلاء القدماء فى منهجهم يرون **هذه الوجادة** ، والتلقى مما وجد بالخط لاغير مجالا للاحتمالات والظنون لأن الخطوط ـ كما يقررون فى غير موضع من علومهم ـ تتشابه فيما بينها ، وعلى من ينسبها الى أصحابها .. ونعرف اليوم انها تحتاج فى الاستدلال القضائى بها الى الخبرة المضاهية .

ومن هنا تكون الرواية **بالوجادة** ، عملا دقيقا صعب التبعة ، محتاجا الى التثبت والتحقق ، حتى يغلب على الظن أنه قوى الدلالة ، يعتمد عليه .

***

وعلى ضوء هذا البيان الممهد ندرك فى وضوح وجلاء :

أن التحقيق رواية ناقلة تحملها الراوى الذى هو المحقق ، بالوجادة . وكون هذا التحقيق ليس الا رواية للنص المخطوط يعزى فيها الى من نسب اليه انه قاله بهذا النص ، فى غالب الظن ، حقيقة واضحة **لمفهوم التحقيق الصحيح** ، لا يجرى حولها خلاف . وكون هذا التحقيق رواية **بالوجادة** ، ينبه الى مواضع الدقة الكبيرة بل المجهدة فى رواية أساسها هذا التلقى المشتبه ، وذلك ما لا يجرى فيه خلاف أيضا ، ما دمنا ندرك مع القدماء والمحدثين جميعا : **ان العلم امانة متناقلة** .

وذلك اساس القول الواجب فى بيان مهمة المحقق وعمله فى الظفر بالأصول الخطية **التى يجد بها النص** ، وكيف يكون فحصه لها ، ومايلحقه فى ذلك من تبعة وهو قول له مجال غير هذا

أما هنا فحسبنا أن ندرك أن مفهوم التحقيق للنص بما هو **اثبات حقيقته ، التى صنعه بها صاحبه** ، وان هذا هو جوهر العمل وصميمه ، وان نقدر أن هذا هو المفهوم الأساسى ، والقدر الجوهرى فى عمل المحقق ، قبل أى شىء سواه .

وهو مفهوم مهزوز عند جمهرة المشتغلين بالتحقيق على أهمية العملية فى الانتفاع بالتراث ، مع ان اخلال المحقق بهذا المعنى فى التحقيق ، واشتغاله بغيره من خدمة النص قبل اشتغاله بتثبيت النص ، واحقاقه ، انما هو عمل باطل ضائع ، ويكفى فى ضياعه تلك العبارة الشائعة : **اثبت العرش وانقشه** .. فما لم يثبت العرش لن يكون مجال للنقش ، بل يكون هذا النقش فى الهواء

واليك بعض أمثلة من وصف بعض المحققين لعملهم فى التحقيق يتبين بها اهتزاز مفهوم ، هذا التحقيق ، وضياع خدمتهم بتقديمها لنص، ليس هو نص المؤلف ، الذى يشارك به فى حياة المادة التى الف فيها ، وفى تاريخ المادة ، وتاريخ المؤلف نفسه، والتاريخ العام ، بقدر مايكون ذلك النص المحقق وثيقة فيه :

* * *

فمن ذلك ما فى تحقيق كتاب الخصائص لابن جنى من عمل كبير فى خدمة النص يصفه الأستاذ المحقق فى ص ١٤٤ جـ ١ وص ١٣٤ جـ٢ فتراه عملا نافعا فى خدمة النص بتكميل شواهده وبيان موضع الشاهد فيها ، وما يحف ذلك من شرح ، وتدقيق لغوى لكنه ليس الا نقشا لعرش لم يثبته بعد ، وأما اثبات العرش فسنرى بعد الكلام عن تبعة الرواية بالوجادة وما تحمله لصاحبها المحقق من أعباء ضخام ان تحقيق الخصائص كغيره ، لم يضطلع بهذه الاعباء كلها، على ما بين فى موضعه ، بعد الاشارة المهمة لتلك الاعباء فى تتبع النسخ وفحصها ، وتوثيقها ، وبيان نسبها .. الخ ما يحتاج بيانه الى مجال أوسع من هذا المجال وبعد بيان يضىء الطريق ، ويبين وجه الحاجة .

ثم من ذلك مثلا مافى تحقيق كتاب (الابانة عن معانى القراءات ، لمكى بن أبى طالب) اذ يقول الاستاذ محققه — صفحة ع من المقدمة — مانصه :

وكان من **منهجى فى تحقيق** هذا الكتاب — أن :

١ — ترجمت للاعلام الواردة فى غضونه ، واذا تكرر الاسم أكثر من مرة ، اكتفيت بترجمته أولا ، ثم أحلت فى سائر المرات عليه .

كما نبهت على الاعلام التى وردت فى المتن ، وقد عراها التصحيف .

٢ — شرحت الكلمات اللغوية الصعبة

٣ — ضبطت النص ضبطا يزيل اللبس والابهام

٤ — وضعت عناوين تدل على الفصول المختلفة وجعلتها بخط الرقعة ، كل عنوان بين معقوفتين .

٥ — عدلت عن بعض كلمات لايقتضيها السياق وأثبت أخرى يقتضيها المعنى — ويضع هنا هامشا نصه ، كان هذا فى قلة نادرة وقد نبهت الى ذلك —

٦ — شرحت بعض القضايا التى أوردها المؤلف فى غضون بحثه ، ومثلت لها .

٧ — أثبت بعض كلمات كانت ساقطة فى الأصل والسياق يقتضيها — وهنا رقم هامش لم يكتب فى مكانه من ذيل الصفحة

٨ — خرجت الآيات القرآنية ، والقراءات المختلفة الواردة فى نص الكتاب

٩ — أشرت الى بدء الصفحات ونهايتها فى متن المصورة ، وجعلت أرقاما تدل على ذلك ، ورمزت للوجه الأيمن من الورقة بالرقم مقرونا بالحرف (ى) ، وللوجه الايسر منها بالرقم مقرونا بالحرف (ش)

***

١٠ — جعلت فهارس لموضوعات الكتاب والاعلام الواردة فيه .

هذا ماسماه محقق الابانة منهجه فى التحقيق ، ومع الذى تقدم عن التحقيق وطبيعته تدرك بأيسر نظرة ان هذه الامور العشرة المعدودة ليست فى شىء من تحقيق النص ، بل ان فيها أشياء من تخريب النص وافساده ، على ما سنبينه .

ان هذه الأمور العشرة التى عدها المحقق منهجا له فى التحقيق ، ليست — فى جملتها الا نقشا لغير عرش ، بل ان جهده فى اثبات العرش — على رأى المثل السائر — جهد مضطرب الأساس فاسد التدبير ، اذ تراه وهو يروى بالوجادة ، التى تتطلب ما أشرنا الى جملته ، من شدة التثبت ودقته دقة تبيح له أن يروى لنا كتاب الابانة لمكى ، قد قرر — فى صفحة س من مقدمته انه قد اعتمد فى تحقيق الكتاب على نسخة واحدة بدار الكتب المصرية ، وبحث قبل التحقيق عن نسخة أخرى للمقابلة بينها وبين نسخة دار الكتب فأعياه البحث ، والى هنا قد يعذر ، لكن أعجب العجب أنه يضع أمام هذا النص رقم(١)ليكتب فى الهامش ما نصه « اذكر هنا ان بروكلمان يشير الى أن الابانة بالمكتبة الحميدية بتركيا تحت رقم ١٨ ، ٢٤٣ » .

فكيف أعياه البحث عن نسخة أخرى ، وتحت يده هذه الاشارة التى يسجلها بنفسه !! وأى اهتزاز

بل اضطراب لمفهوم التحقيق أكثر من هذا !وأى اهدار لمسئولية الرواية بالوجادة فوق هذا ! .

ولا اذكر سهولة الحصول على نسخة مصورة من مكتبة فى العالم بأيسر الجهد والنفقة وان مايبذل فى ذلك مهما يكثر لن يقاس بشىء الى ما كان يحتمله أسلاف هؤلاء من الرحلة والنجعة من أقصى المشرق الى أقصى المغرب ، حيث لا أمن ولاراحة ليتلقوا رواية مروى واحد عن شيخ يعدونه بين أشياخهم !!

ومع ضيق المجال أشير الى مافى الامور العشرة التى عدها محقق الابانة من منهجه ماهو تخريب وتدمير للنص ، لاتحقيق واثبات حقيقة ، فمن ذلك مافى رقم (٥) من منهجياته ، وهو العدول عن بعض كلمات لا يقتضيها السياق واثبات أخرى يقتضيها المعنى .

ومافى رقم (٧) من اثبات بعض كلمات كانت ساقطة فى الاصل والسياق يقتضيها ، الخ مما هو تصرف فى النص لو فرض أنه لايفسده فان فيه الدليل على عدم وضوح مفهوم التحقيق وتقدير الأمانة فيه .

وأكثر ماذكره بعد ذلك أعمال اخراج وتنظيم طبع لاتحقيق ولا اثبات لحقيقة النص ، على انك تجد فيها بعدذلك ما هو جرح للمنهج النقلى الدقيق باستعمال مصطلحاته حيث لايصح ، بل لايجوز استعمالها، كقوله فى رقم (٨) خرجت الآيات القرآنية فان التخريج فى استعمال القوم هو بيان طرق رواية الحديث ، وتقويم وبيان قيمة تلك الطرق ، ولا شك ان السيد لم يفعل شيئا من ذلك ، فى آيات القرآن ، بل كل مافعله هو بيان أرقام الآيات فى سورها ، بعد ذكر تلك السور .

***

ان المفاهيم المهتزة غير قليلة ، فى ميادين مختلفة، والقصد هنا انما هو بيان اهتزاز مفهوم التحقيق

وفى خدمة التراث بعد ذلك ، وفى التحقيق نفسه خطوات فى وصف النسخ وفحصها هى الاسس الجوهرية · فى تلك الرواية بالوجادة ، والمفاهيم فيها مهتزة اهتزاز مفهوم التحقيق أو أشد اهتزازا

ولعل الفرصة تواتى بالقول فيها ·





بقلم : عزيز ميرزا

قد نعلم ولكن الى اى حد قد نعرف ؟

أصل الحياة الفكرية فى العصر الحديث لون من التعايش السلمى بين علمين كان فرنسيس بيكون يناشد احدهما ان يرتاب بالآخر اذ ينادى علم الطبيعة قائلا له « احذر علم ماوراء الطبيعة » .

بدأت هذه المهادنة بين العلم والفلسفة منذ أيقن العالم وايقن معه الفيلسوف ان لاغنى لبعضهما عن بعض فعلم الطبيعة لايحل اية مشكلة ، وما مهمته الا ان ينير سبيل الفكر فيهيىء للفيلسوف المواد التجريبية التى يبنى بها العقيدة . كذلك لابد للفكر من آثار حسية يدرك بها ظاهرات الكون فيعمل فيها التحليل والتجريد ، والاستنتاج والتعميم ، الى ان حل النصف الثانى من القرن العشرين فكانت سمته ان تقارب علما الطبيعة وما وراءها حتى لقد صار من العسير على كليهما أن يتبين الحدود الفاصلة بين العلم والفلسفة .

فى هذا الحلف الذى تعقده ملكات للانسان غير متجانسة سبب ضعف مع سبب قوة . ولاعجب فان للظاهرة فى ادراكنا الحسى جانبين متلازمين احدهما ذاتى من حيث أن هذه الظاهرة هى مجرد اثر فينا للعالم الخارجى ، وثانيهما موضوعى من حيث انها مرهونة ايضا بطبيعة ذلك العالم نفسه . أما مطابقة الاثر للسبب الذى يحدثه فمسألة فيها نظر . لون جسم محسوس ليس خارجنا كما هو فينا . كذلك الصوت . ما الصوت والضوء الا ذبذبات . على أن هذه الذبذبات الواحدة فى طبيعتها تستثير فينا حالات شعورية جد مختلفة . حتى وسيلة اتصالنا بالعالم الخارجى تخدعنا . اليك الرؤية . كلنا نعلم ان صورة الاشياء المرئية تنعكس مقلوبة على شبكية قوامها عدد لايحصى من العناصر الحاسة تنقل الاثر المحسوس الى الدماغ بواسطة العصب البصرى .

فليست العين هى التى ترى بل هو الدماغ .

فالانسان الساذج يخلع على المحسوس مطابقة موضوعية . هنا يتدخل العقل ومن تلك اللحظة يتحول عالم الطبيعة الى فيلسوف ، اراد أو لم يرد ، لان الفلسفة ليست فى آخر المطاف الا التماس الروابط والاسباب الى آخر حلقة من سلسلتها . فاذا فرغت جعبته من الادلة الحسية عمد الى وسائل الاستدلال العقلى على مختلف صوره . غير أن هذه الصور جميعها مردها الى ملكة التعميم . والخطر

الكامن فى هذه المرحلة من البحث العلمى ، بعد ان يكون العالم قد نزع عن الاشياء صفاتها الموضوعية التى لاسبيل له اليها ان يلبسها صفات مجردة ليست الا ثمرة خيالية لتلك الملكة . ولعل فى ذلك تفسيرا لما تلقاه من غموض أو تناقض فى العرض لمشكلات الزمان والمكان مثلا .

ويظن الكثيرون ان نظام الاستدلال المنطقى واحد عند الجميع فالاستدلال المنطقى ، فضلا عن الاستدلال الرياضى ، هو دائما صحيح وليس الامر كذلك . علينا أن نرتاب بطرق التفكير ، ولا سيما اذا قام الاستدلال على البديهيات ، والبديهيات نفسها قد تطلب الاثبات . فالحركة فى خط مستقيم احدى البديهيات المسلم بها بينما هذه الحركة لا وجود لها لأن اية حركة مرهونة بحركة الارض حول محورها وحول الشمس ، بل بحركة النظام الشمسى كلها .

وصفوة القول أن ليس لنا من وسائل للمعرفة الا التى تهيئها لنا حواسنا وملكات تفكيرنا ، اى فى الحالين خلايا دماغنا .

***

بقى اعتبار يضاف الى المعلوم عن نسبية المعرفة ، وهو يتعلق بما اصطلحوا على تسميته «نظام المرجع» أو مستوى المراقبة . تأمل صفحة من الصلب ، حدها على مستوى المراقبة البشرية خط مستقيم ، وعلى المستوى الميكروسكوبى خط منكسر ولكن بقى جامدا ، وعلى المستوى الكيميائى ذرات حديد وكربون متناثرة ، وعلى المستوى تحت الذرى كهربات تجرى بسرعة مائتى وتسعين الف كيلو متر فى فى الثانية . وجميع هذه الظاهرات انما هى فى الواقع ظاهرات لواقع أساس واحد هو حركة الكهيربات والفارق الوحيد بينها قائم فى مستوى المراقبة . فيمكن القول بأنه ، من وجهة نظر الانسان، هو مستوى المراقبة مايخلق الظاهرة. اما الطبيعة فليس فيها مستويات مختلفة للمراقبة. هذه نظرية اساسية تتيح لنا ان ندرك الكثير من المغلق علينا وتجنبنا اخطاء فلسفية خطيرة .

فى مستهل القرن التاسع عشر كان جون والتون يعلن نظريته المعروفة عن عناصر المادة وخواص الذرة فيحدد قوانين التفاعل الكيميائى بين العناصر المتجاذبة ، وينتهى الى اننا قد يتأتى لنا الوصول الى ادخال كوكب جديد فى النظام الشمسى او ازالة كوكب قديم من كواكبه قبل الوصول الى خلق ذرة من الهيدروجين او محوها . وفى عام ١٩١٩،اى بعد نيف وقرن ، كان روذرفورد يضرب دقيقة من الازوت بدقيقة من الهليوم (دقيقة الفا) فيخلق دقيقة من الهيدروجين . اما محوها فكان يجرى منذ ثلاثمائة مليون سنة او اكثر ، اى منذ كانت الارض ، لان تحول الهيدروجين الى هليوم هو مصدر الطاقة الذرية التى تكسب الشمس حرارتها .

***

واعقب التعايش السلمى بين العلم والفلسفة تبادلهما العون ، وأفضى تعاونهما الى تقدم العلم فى مختلف أنواعه المتشعبة تقدما اقترن بارتسام فكرة جديدة عن نظامه ، فصار لايخطر على الذهن فى صورة فروعه المعروفة ، كل منها ينبت ويترعرع مستقلا عن سائرها ، بل فى صورة ملتقيات لطرق متقاطعة ، هى ملتقيات تجتمع عندها طوائف من العلوم المتقاربة او المتباعدة مستلهمة فكرة موحية واحدة قد تشع الحياة فى مجموعاتها .

التقى علم الحياة بعلم الطبيعة النووية فنشأ من التقائهما علم الحياة الكهيربية ، يجمع فى ساحته علوم الرياضيات والسيطرة على الحركة الآلية والطبيعة . فكان اعظم المجالات التى يرتادها الكشف عن أسرار الدماغ البشرى ومايهدى اليه هذا الكشف فى بناء الحاسبات الالكترونية . ولايخفى انه علم جديد يتيح وسائل طريفة لتحليل الحياة فى ادق سلوكها واصلاح مافسد من الوظائف العضوية البشرية . وحسبنا تنويها بهذا الفتح ذكر التقدم الذى أحرزته الادمغة الالكترونية .

وتشعب فرع حديث على علم الطبيعة يستمد الوحى من علوم أخرى ، فكان ملتقى الدرجات الحرارية المنخفضة يبحث الظاهرات التى تحدث عندما تقارب الحرارة درجة الصفر المطلق (مابين ٢٦٠ و ٢٧٠ درجة تحت الصفر) . والوسائل الفنية المستخدمة فى علم الحرارة المنخفضة أصل مكتشفات كبيرة فى ميادين عدة ، وهى تؤدى دورا هاما بخاصة فى البحوث المتعلقة بعناصر المادة . وقد استمدت من دراسة الهليوم السائل معلومات ثمينة (لايتحول غاز الهليوم الى سائل الا فى الدرجة ٢٦٩ تحت الصفر) ومن المعروف ايضا فضل العلم الجديد فيما أتيح للتكنولوجيا استخدامه من « موصلات » فائقة الطاقة ، سواء لتوليد حقول قوية او لتجهيز الادمغة الالكترونية أو لبناء الالات الكهربائية الهائلة المزمع انشاؤها غدا .

وكان علم التبلور قسما متواضعا من علم المعادن واصبح اليوم ميدانا شاسعا يعقد فيه الخناصر علماء الطبيعة والكيمياء والحياة . هو علم التبلور ما أبان كيف يجتاز التيار الكهربائى البلور وكيف يتأتى لشوائب البلور ان تعدل مجرى هذا التيار ، فتمكن الباحثون بتحميله ذرات دخيلة عليه من السيطرة على المجرى الكهربائى . ذلك ان وجود الـذرات الدخيلة يجعل من البلور جسما نصف موصل اى أن وجودها يتيح وقف التيار أو زيادة طاقته ، وهكذا تم الكشف عن الترانزرتور منذ عشرة اعوام ولولاه لكانت الأقمار الصناعية صماء عمياء . ولقد تقدم هذا العلم حتى صار الامل معقودا بايداع دماغ الكترونى فى حقيبة وهو يشغل اليوم غرفة فسيحة كاملة . وتعاون علم التبلور وعلم الكيمياء فانفتحت آفاق جديدة لصناعة الالياف الصناعية. وفى مطالب هذا العلم اليوم أن يستخرج من ياقوتة صناعية ضوءا يفوق ضوء الشمس قوة آلاف مرة . وقد يمكن استخدام الطاقة التى يخزنها فى انعاش البطاريات الواهنة للاقمار الصناعية أو اخراج الاقمار عن مداراتها . والآن يبحث علماء التبلور فى تحويل الكهرباء الى أشعة تحت الحمراء . بل أخذ العالم الحى يتوسل به اذ يطلب علم الحياة استخدام ادواته ، وتنشب اليوم معركة كبيرة بين المعلوم والمجهول فى جبهة الفيروس وتحليل كيانه. ولا يخفى شأنهذه المعركة من الناحية الفلسفية لان القتال يدور على الحدود الفاصلة بين العالم الحى والمادة الجامدة .

ولاشك أن علم الفضاء أدعى «ملتقى» الى اثارة الخيال . عنده يجتمع من فروع المعرفة ماكان اكثرها تباعدا ، ولعله التقاء لا مثيل لأثره فى تاريخ الفزوات العلمية ، وهاكم طائفة من هذه الفروع فى تسلسلها :

الطبيعة : الكهرباء النووية — النيازك — البصريات — الكواكب — الأشعة الكونية .

الرياضيات : النظريات فى تركيب الكون — مسار الكواكب — الادمغة الالكترونية .

الجغرافية : طبقات الأرض وقياسها — الرصد الجوى — جغرافية الكواكب .

الكيمياء : الكيمياء الحيوية — كيمياء الكواكب — الوقود — مواد البناء .

علم الحياة : الطب — الحياة الكيميائية — أصل الحياة — الحياة فى الكواكب — النبات — التناسل الكونى — الملاحة الكونية .

وهكذا غدا العلم شبيها بجيش جرار زاحف لفزو المجهول ، له أسلحته البرية والبحرية والجوية، تطوى جحافله ميادين يتسع مداها يوما بعد يوم ولكل فرقة من فرقه مركز قيادة . وليس قصارى الأمر أن صار العلم فى زحفه الجارف أوسع مجالا واسرع خطا ، بل تبدلت كذلك مقوماته بما ارتفع من شأن الفنية . فقد تضاعفت انواعها ، وتوثقت صلاتها بالعلوم التى تنتمى اليها ، حتى صار نموها يوجب على العقل أن يعالج أمر الوسائل الفنية معالجته للشئون العلمية،وكثيرا ماتصعب اقامة حد فاصل بين العلم المجرد وفنيته . فالفنية لا تكتفى اليوم بتطبيق المكتشفات العلمية ، بل تطلبها وتهيب بها وتستحدثها بأن تستخدم ظاهرات علمية قبل أن يدرك العلم سرها فتشق سبلا جديدة للعلم ببحوث يقتضيها حاجتها ويباشرها العلم وفاء لهذه الحاجة . وهكذا قامت مصانع جبارة تنشىء التوربينات العملاق للمحطات الكهربائية ، المصانع التى تخرج قطع المعجلات اللازمة لبحث أصفر دقيقة من الدقائق تحت النووية ، المصانع التى تنتج التلسكوبات الكاشفة أدنى دقيقة للضوء الساقط من السموات العليا .

وبينما نشهد ذلك التعاون بين العلوم وفنياتها نلمس تقارب العلوم تقاربا يفقد معنى تبويبها على الفرار الذى عرفناه فى العهود الماضية • واذا صح القول أن الفوارق بينها لاتزال ظاهرة فى اساسها فان نظمها المنوعة تختلط عندما تبلغ قدرا ما من التقدم فتشترك فى العمل وتنمو متأثرة بعضها ببعض مستمدة بعضها من بعض أسباب الثراء والقوة .

اليك كشفا علميا فيه آية اخاذة على هذا التكامل بين العلوم ، كشفا عظيم الشأن اذ يمت الى محاولة الخلق الصناعى للحياة ، والهيمنة على العوامل الطبيعية والكيميائية لوراثة الانسان . هو الكشف عن حامض يتخلل نواة الخلية فى الكائنات الحية كافتها ، وعند العلماء أن فيه جميع المعلومات اللازمة لتاليف الكائن الحى والتى تنبنى على أساسها جزيئات البروتينات التفضيلية

وقد تعاونت على هذا الكشف جهود جماعية لعلوم وفنيات عدة ، بذلها اثنان من علماء التبلور

واثنان من علماء الطبيعة وعالم فى علم الحياة . خمسة علماء لولا أى منهم لما انعقد هذا النصر للمعرفة وكانت الفكرة الموحية فيه تطبيق الوسائل التبلورية المخصصة للبحث فى تكوين المادة الجامدة على البحث فى تكوين المادة الحية . وكان أساس الكشف فكرة عبر عنها عالم من هؤلاء الخمسة قائلا : « يوم نعلم تمام العلم كيف تتوزع الذرات فى جزىء من مادة بروتيئنية قد نعلل ما تتألف منه الحياة اذ نعلم لماذا الذرات جامدة ، مع أنها فى وسعها ان تنمو وتتكاثر، ولماذا جزىء البروتئين حى»

كان تحديد موقع الذرات فى بلور من الملح (كلورور الصوديوم) قد كلف الباحثين جهدا جبارا مع أن جزىء الملح لايحوى الا ذرتين فما القول فى جزىء البروتئين وهو يحوى عشرة آلاف ذرة ؟ على أن الفرق بين الذرتين وعشرة الآلاف هو الفرق بين الجامد والحى .

والآن يلح على العقل سؤال يثيره كل تقدم علمى يفتن الألباب : ماحدود العلم ، اذ المجمع عليه أن العلم يقف عند حدود ، فما يجوز لنا أن نرجوه من المعرفة العلمية ، ومالايجوز ؟

عند فريق من العلماء أنه ليس فى الطبيعة أمر لايمكن تفسيره ولكن باى معنى يمكن هذا التفسير ؟

يقول اوبنهايمر فى ذلك « انظر الى موجة من بحر الاطلنطى . لها شكل ، لها موقع ، لها زمن . يمكن تفسيرها . ولكن لايمكنى أنا أن أفسرها ولايمكن أى انسان أن يفسرها أبدا . لماذا ؟

لأنه يجب فى سبيل تفسيرها تفسير موجات البحر بأسرها . معرفة الانسان ستبقى محدودة وخبرته أيضا . ستفهم يوما طبيعة العالم مجزأ فى تكوينه فيمكنك أن تفسر أى شىء ، ولكن لا كل الاشياء معا ـ لكى نفهم يجب علينا أن نبسط وحين نبسط نجافى قانون الحياة . بمجرد التدقيق فى مراقبة شىء تفوتنا أشياء

على أن الرؤية نفسها سر ، كلما انكشف جانب منه تجلت جوانب لاعد لها . عرفنا المجهر يعظم الخلية مائتى مرة ثم ألف مرة وألف وخمسمائة . وجاءالمجهر الالكترونىيهيىء لنا أن نتبين مالايستطيع الضوء اظهاره ، فصرنا نلتمس الكشف عن دقائق المادة من خلال شبكة الكترونية ، فنلمس لا الشىء نفسه بل الاثر الذى يخلفه على مادة طيعة ، فكلما تعمقنا فى البحث عن نسيج المادة صار علينا أن نجرى هذا البحث بطرق عسيرة غير مباشرة وقد اهتدينا الى مشاهدة عالم هندسى نابض للبلورات والفيروسات بتعظيم الخلايا عشرة الاف ومائتى الف ومليون مرة . وكان النصر الأخير استحداث مجاهر قوام طاقتها قذائف ايونات فوقفنا على تركيب الذرات .

***

وهنا يلقى العلم العقبة الكؤود التى لم تنتظر ظهور المجهر فى أحدث اطواره للقضاء على الجهد الأخير للوقوف على حقيقة المادة . فان هذه العقبة قد أثبتها هايزنبرج عام ١٩٢٧ بكشفه عند مبدأ صار مفتاح الطبيعة النووية على العلماء أن يتمثلوه كلما طلبوا الاهتداء الى حقيقة قاطعة . هو مبدأ الابهام او اللاتعينية . ومفاده انه على عكس مايقول به ظاهر المنطق من المحال أن نعلم موقع الالكترون مع سرعته فى آن واحد. أحد الامرين ممكن، لاكلاهما ذلك أن مجرد الرؤية الى الجزىء يؤثر فى سرعته ، لأن الرؤيةلاتتأتى الا باضاءة الشىء (وان لم تكن هذه الاضائة بضوء مرئى) بسبب التداخل بين الموجات المضيئة والشىء المضاء لأن طبيعة الشىء المضاء من طبيعة هذه الموجات .

هذا الى مانشاهد فى العلم من انقطاع الصلة . فان العلم لايزال مقسوما قطاعات بينها فجوات فاصلة . باحث فى علم المجتمع يبدو له أن يبدأ بحثه بالعنصر المشترك بين المجتمعات كلها ، أى الانسان . فيخطو خطوة لا يمكنه بعدها الرجوع فيها لأن نفسية الجماهير لاتستنتج من نفسية الفرد . ولما كان يؤمن بوحدة العلم ، أى بأن ظاهرات الكون جميعها مرتبط بعضها ببعض وأن معرفة الظاهراتالبسيطة معرفة تامة يجب أن تفضى الى معرفة الظاهرات المركبة ، يرى فى جهله لأسرار الجسم البشرى عقبة كؤودا قائلا أن لنفسية الانسان أسبابا يدله عليها تدقيق البحث فى أمر أعضائه وتحليل وظائفها ، فيخطو خطوة ثانية ممتنعة الرجوع فيها كالاولى . وعلم النفس يفضى به الى الكيمياء الحيوية ، ومن ثم ينتقل خطوة ثالثة . ولكى يتبين بعض دقائق الكيمياء الحيوية لابد له من درس أساسها أى الكيمياء غير العضوية ، وعندئذ يتقدم خطوة رابعة تتبع سائرها بالسهولة التى مشى بها سابقاتها .

ويحدوه حكم المنطق الى أن يهتم بأمر الجزيئات ثم الذرات ثم دقائقها الكهيربات والبروتونيات الخ ، وهذه هى الخطوة الاخيرة ، فاذا بلغ حدها استحال

عليه باستخدام وسيلة عكسية ان يعود القهقرى الى اية من المشكلات التى تدرج من احداهـــا الى الاخرى . لماذا ؟ لأن خواص الذرات ، فى مستوى مراقبتنا (اى نتيجة الأثر الذى تحدثه الذرات فى جهازنا العصبى) لم تظهر الى اليوم صلتها بالكيان الالكترونى ، ولأن خواص الذرات لايمكن وصلـــها بخواص الجزيئات ، ولان خواص الحيـــاة لا يمكن وصلها بالمادة الجامدة ، ولأن انظمة الفكر ونفسيـة الانسان على العموم لا يمكن استنتاجها من الخواص الطبيعية الكيميائية الحيوية للمادة الحية ، وصفوة القول ان الباحث بتدرجه من مستوى مراقبة الى مســـتوى مراقبــــــة يكشف ظاهــــرات جديدة ولكنــــه يزداد بعــدا عن الغــاية . تلــك هى طريقة التحليل ، اى الطريقة العملية ذات المقام الأول . ويكفى هذا المثال دليلا على عجزها

ومن الأمثلة على الحقائق التى لاتزال مغلقة ، اما بحكم اللاتعينية أو لغيرها من الأسباب التى سلف ذكرها ما سمى بمعركة الكوانتا

فان الكهيربة : ولا يخفى انها تدور حـول نواة مركزية بسرعة لا يتصورها العقل ، قد تخرج عـن مدارها الاصلى (بتأثير عوامل عدة) فتقفز الى مدار آخر تختلف فيه سرعة الكهيربات عنها فى المـدار الأول .

***

وهذا الانتقال مصحوب دائما باستغراق طاقة او بتحررها ، وفى الحالة الأخيرة يقترن الانتقـــال بصدور ضوء . غير أن كل كهيربة لايمكنـــها ان تستغرق او تحرر الا عددا كاملا من حبيبات الطاقة ، وهذا يفسر أن تلك الظاهرة تحدث بوثبات فجائية محددة تماما ، فنشهد فيها آية اخرى على نظرية « انعدام الصلة » فى جميع الظاهرات الطبيعية . وذلك ماحدا بلانك الى اعلان نظرية الكوانتا المشهورة ومفادها ان « الاشعاع لون من الوان الطاقة لايبدو منتشرا فى صورة موجات موصولة يحمله وعاء فرضى (الاثير) بل كانه مقذوف فى صورة وحدات متقطعة فى فضاء خال من المادة بسرعة الضوء نفسها .

وبعد ان عرض « دى بروى » نظريته القائلة بأن طبيعة المادة لايمكن ان تكون الا موجية لقى علمـاء الطبيعة انفسهم امام قضية نقيضية فان المـــادة (الكهيربات) يمكنها ان تتصرف كانها مؤلفـة من موجات لا من دقائق ، بينما الطاقة ، ولاسيما الضوء (كان العلماء قد اسندوا له طبيعة موجية) تتصرف فى بعض الأحوال كانها مؤلفة من دقائق . وبين سنة ١٩٣٠ و ١٩٤٠ جاء هايزنبرج وبور يعرضان نظرية رياضية جديدة تسد الثغرة بيـن الدقائـق والموجات .

***

يخلص مما سلف أن غاية العلم ليست هى الفهم بل الاستنباء او التوقع . والقوانين العلميـــة التى يكشفها هى قوانين بشرية ذاتية ، يستخلصها العقل من مراقبة الظاهرات ، وكل ما تعنى انها تعبر عن علاقة أو سلسلة علاقات بينه وبين السبب الخارجى . فلا يجوز للعلم احلالها مكانة القـــوانين الحقيقية الخالدة التى تحكم الكون فى جوهره المكنون ، واغلب الظن ان هذه تبقى سرا مغلقا . فالحقيقة العلمية عبارة يجب استخدامها بمعنى محدود . لكى نفهم حقا ظاهرة ماينبغى لنا أن نفهم لا سببها الموضوعى ، اى الخارج عنا فكفى ، بل أن نفهم كذلك العلاقات التى تربط هذه الظاهرة بالظاهرات الذاتية التى تصاحبها ، سواء كانت هذه الظاهرات حيـوية أو نفسية . ومع ذلك ، أو فى حدود ماتقدم تبيانه من حدود الموضوعية المعرفة ، يعتقد بعض العلماء انهم على وشك الاهتداء الى قانون من قوانين الطبيعة .

فلن تمضى سنوات حتى تتجلى لهم فكرة محدودة كاملة عن الكون النووى . ويقفون فى ذلك اثر اينشتين باحثين نظرية الحقل الواحد ، اى طالبين تلك المعادلة التى تفسر القوانين الطبيعية جميعها . ويظـن هايزنبرج انه قد لقى تلك المعـــادلة ولكنه لم يستطع الى اليوم اثباتها

***

لهايزنبرج فى اطراء زميله « نيلزبور » كلمة رائعة تحدد مكانة العلم من الفلسفة . قال ان نيلزبـور كان أكثر من باحث اذ كان فيلسوفا . والحـق أن غاية العلم ليست قصاراها أن يضـــفى على الكون مزيدا من جمال الانسجام القائم ، فضـــلا عن لون طريف منه ، بل غايته ان يفضى هذا المعنى الجـديد من الجمال الى مولد فلسفة جديدة . كل فلسفة فى اى عصر من العصور موسومة بطابع الحــــد الأقصى الذى وصلت اليه فى هذا العصر طــــاقة المعرفة .



دراسة سياسية

بقلم

الدكتور جمال حمدان



عن رسالة النور فى القارة المظلمة تضم المكتبة، عربية وغير عربية، ثروة ضخمة على اقل تقدير. ولكن لا احسبنى اغالى اذا قلت ان الغالبية العظمى من هذا التراث تنصرف اساسا الى الجوانب التاريخية والاجتماعية فى الاسلام. اما نصيب النواحى السياسية فظل باهتا ينزوى فى الهوامش، او اشارات مقتضبة عابرة. اما فيما كتبه الاستعمار بالذات فى هذا الموضوع فلا يمكن أن ننتظر سوى تحيزات ان لم يكن تخرصات ما تنطق الا عن الهوى وفى هذا الوقت الذى اخذت فيه القارة الطافرة تتوائب وتتفجر بالثورة السياسية، والذى تصبح فيه الاديان بالضرورة عاملا سياسيا له خطره ووزنه نتلفت عبثا بحثا عن صورة مكتملة ومنصفة للاسلام فى افريقيا كقوة سياسية. ما وضع الاسلام سياسيا فى دول القارة الجديدة؟ كيف تتفاعل موجة الدين الزاحفة مع مد القومية الكاسح؟ماهو دور الاسلام الجيوبوليتيكى فى «قارة المستقبل»؟ هل سيغطى الاسلام القارة من القاهرة الى الراس ام يجمد على نمطه الحالى؟ هل سيتحول بمعنى آخر من ديناميته النشطة الخلاقة الراهنة الى قوة استاتيكية خامدة كما يشكك البعض؟ كل هذه وغيرها اسئلة حرجة حيوية تستدعى اجابات واضحة حاسمة نأمل فى هذا المقال أن نلقى بعض ضوء عليها. ومن المفيد لنا فى هذه المحاولة أن نقسم مناقشتنا الى خطوط عريضة ثلاثة. فنبدأ بعرض عام لجغرافية الاسلام فى القارة، ثم نردفه بمسح سياسى لوزن الاسلام وقوته الجيوبولتيكية كما يبدو بالفعل، ثم نختتم دراستنا أخيرا بتلمس اتجاهات المستقبل الممكنة أو الكامنة ورسم السياسات الدينية المحتملة أو المحتمة.

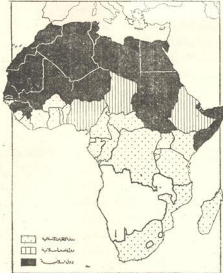
فى جغرافية الاسلام فى القارة

من الممكن قبل أن نبسط القول فى الاسلام أن نبسط النمط الدينى فى افريقيا فى خطوطه العريضة جدا الى كتلتين: اسلام فى الشمال ووثنية فى الجنوب، أما المسيحية فلا زالت صبغة محلية رقعية وأساسا ظاهرة ساحلية طارئة سواء كان ذلك فى الشمال أو الجنوب. ولما كانت الوثنية الاستحيائية animism نوعا من اللادين أكثر منها دينا، أو هى دين بالمعنى السلبى، فان

الصورة تستقطب في النهاية في قطب موجب في الشمال يزحف باطراد على القطب السالب في الجنوب . ويعد الاسلام عالميا شمال خط عرض ١٠ شمالا ، أما جنوبه فيتقطع الى اقليات وجزر قد تتمدد الى اطارات واسعة أو تتعدد في « أرخبيلات » متقاربة أو تتباعد في النهاية الى شظايا متناثرة . ومن هذا النمط التوزيعي يمكننا أن نميز من حيث الانتشار في القارة بين نطاقين زمنيين للاسلام : نطاق « الاسلام القديم » ونطاق « الاسلام الحديث » . الاول يتفق تقريبا مع العالم العربي ، والثاني يشمل الاسلام جنوب الصحراء أو الاسلام المداري كما يسميه البعض ، وهو لازال يتوسع في « انتشار غشائي » اسموزي بعيد المدى . بل ان افريقيا هي القارة الوحيدة التي يزحف فيها الاسلام اليوم بعد ان فقد ارضا في أوربا وتوقف او كاد في آسيا . وهو بهذا يستبدل بعروض شمالية عليا عروضا جنوبية سفلى في حركة طفيفة غير منظورة . ولكي ندرك مدى خطر « الثورة الاسلامية » الصامتة التي تكتسح القارة تحت ناظرينا ، نذكر ان الاسلام قد ضاعف نفسه في ٢٠ سنة ، اذ يقدر أن عدد المسلمين في افريقيا ارتفع بين ١٩٣١ ، ١٩٥١ من ٤٠ مليونا الى ٨٠ مليونا . وجزء كبير من هذا النمو لاشك يرجع الى التزايد الطبيعي ، ولكن هذا وحده لايمكن أن يفسره كله ، ويبقى أن التحول الى الاسلام عامل فعال وطرف هام في المعادلة . ولعل قوة الاسلام في القارة تتراوح اليوم بين ٨٥ ، ٩٠ مليونا أو بنسبة ٣٤٪ — ٣٥ ٪ — قل ثلث سكان القارة وسيلاحظ ان عدد المسلمين في أفريقيا يعادل بذلك عدد العرب في مجموعهم الى حد بعيد . وهذا يجعل افريقيا اكثر القارات في نسبة الاسلام ، وان كانت قوته المطلقة فيها لا تزيد عن وزن الاسلام في منطقة كاندونيسيا مثلا ، ولا تزيد في النهاية عن نحو خمس قوة الاسلام في العالم .

***

وواضح من توزيع الاسلام في القارة ومدى ما يقطيه منها انه وان تمددت اطرافه الى كل ركن وصقع منها فان جسمه الحقيقي انما يمتد في رقعة منها معينة على ضخامتها . انه توزيع جزئي — قل نصفي — أكثر منه توزيعا عالميا . ومن هنا بالذات ظهرت نظريات — لها لاشك دوافعها المفرضة — تحاول أن تنحرف بهذا المعنى لتخرج به عن مجال الواقع بالفعل الى مجال الامكان بالقوة ، فتشيع ان الاسلام بطبيعته دين اقليمي مهما ترامت حدوده في النهاية وليس في التحليل الاخير دينا عالميا . وقد اتخذت هذه النظرية الفجة من الجغرافيا ستارا لها وغلافا ، ومن « الحتم الجغرافي » بالذات كبش فداء . فراحت تربط بين انتشار الاسلام تاريخيا وتوزيعه جغرافيا وبين ظواهر أو عناصر طبيعية معينة . فمرة هو « دين الصحاري » يعني ربطته بالجفاف ، ومرة أخرى هو « دين السهول » أي قصرته على المنخفضات وكسرته على صخرة المرتفعات والجبال . ولقد اتى على هذه النظريات حين من الدهر فشت فيه بصورة تكاد نقول وبائية لاسيما في كتابات المستشرقين، وروجت لها بخبث الاسرائيليات المحدثة . ولعلها تصدر في الحقيقة والاصل عن نفس المصادر التي زعمت في وقت ما أن السامية عقلية ضحلة مادية الى آخر هذا اللجاج الذي فاض به علينا أمثال لامنس ورينان في القرن الماضي والذي اتضح أن العقم وحده واللغو هو منبعه الاول ومصبه الاخير .. وان قليلا



من المناقشة الهادئة الموضوعية جديرة بأن تفجر هذه النظريات المبتسرة المتهافتة .

فرغم أن الاسلام يغطى كل الصحراء الكبرى ، ورغم أن الصحراء تمثل الجزء الاكبر من رقعة الاسلام فى القارة ، فان النظرية الحتمية من ان الاسلام دين صحراوى تتحطم فى افريقيا كما تحطمت خارجها فى آسيا على صخرة « الاسلام الموسمى » . فالعلاقة بين الاسلام والصحراء هى مجرد علاقة الوسط والوسيط ، الرمال والجمال ، وليست علاقة داخلية أو قصورا ذاتيا فى قوة دفع العقيدة نفسها . وكما انتشر الاسلام فىآسيا بميكانيكية كسباق التتابع حيث سلم العرب المشعل للاستبس ليكمل الدورة خارج الصحراء ، فكذلك تسلم بربر المغرب المشعل فى افريقيا ليدخلوا بالاسلام فى غرب افريقيا الى حواف الغابة ،وهناك تسلمه السودانيون بدورهم ليغزوا به الغابة . وحملة الاسلام ونقلته هناك اليوم هم « المسلمون السود » .

***

والخلاصة أن الاسلام كما يزدهر فى تربة الصحراء الرملية ، يفره تحت شمس الاستواء ولا يذوب ، وهو فى أدغال الغابة المدارية يقوى ولا يذوى .. ولن نعرض هنا لنظرية « الاسلام دين الرعاة » التى ليست الا تمديدا لنظرية دين الصحارى ، فهى تخريج سقيم وسخف يكشفه ان عدد المسلمين الزراع فى أفريقيا أكبر مران من عدد المسلمين الرعاة . وليست النظرية التبسيطية الاخرى من أن الاسلام دين السهول بأكثر صحة . فرغم أن الرقعة الكبرى من المحيط الاسلامى تمثل سهولا غير مرتفعة فمن الممكن ان نتكلم عن « اسلام معلق » فى مرتفعات اطلس بالمغرب وفى هضاب شرق أفريقيا . فالبربر فى أعلى جبالهم الشماء فى أوراس وجرجرة واطلس الكبير مسلمون جميعا بنسبة أكثر مما قد نجد فى السهول . وفى أثيوبيا يرقى الاسلام الهضاب ويتسلق الجبال بنفس السهولة واليسر التى ينساب بها فى السهول . والمحصلة العامة لهذا كله هى أن الاسلام فى حدود انتشارهالحالى فى افريقيا يرتبط بكل انواع البيئات الطبيعية ويغطى كل الكنتورات ــ اى مستويات الارتفاع ــ والعروض ، مما ينقض نظرية دين السهول والسهوب .

مسح سياسى

كان الاسلام دائما قوة سياسية كبرى فى أفريقيا الشمالية ، وهو اليوم يأخذ اهمية سياسية مضاعفة بعد التحرير الافريقى . فكيف يبدو الاسلام فى ميزان القوة السياسية فى دول القارة المختلفة ؟ ربما امكن ان نقول ان الاسلام ممثل فى كل وحدة سياسية فى افريقيا ــ وعددها الان خمسون ــ ولكن نسبة حدوثه تتفاوت بشدة . وبحسب كثافة الاسلام يمكننا ان نقسم الدول الافريقية الى ثلاث طبقات : دول اسلامية ، دول نصف اسلامية ، دول الاقليات الاسلامية .

فأما الدول الاسلامية ففيها الاغلبية المطلقة للاسلام بحيث يصبح تلقائيا « الدين القومى » وتضم هذه المجموعة اليوم ١٢ دولة مستقلة فى افريقيا الشمالية هى الدول العربية الست ثمدول « الصحراء والساحل » موريتانيا ومالى والنيجر والصومال ثم دول « السفانا والفابة » السنفال وغينيا . وسيلاحظ انها جميعا عدا الصومال تمثل كتلة واحدة متصلة مشتركة الحدود . وقد نضم الى هذه المجموعة اسفينين لم يستقلا بعدهما غيميا فى قلب السنفال والصومال الفرنسى لصق صوماليا . وسنرى ان الدول العربية لا تمثل فقط « النواة » التاريخية فى هذه الكتلة وانما « مركز الثقل » السياسى ايضا لانها وحدها تضم ٦٥مليونا ولكنها مع ذلك لاتخلو من اقليات دينية . فهناك العناصر المسيحية التى يرجع تاريخ انتسابهاللشعب المغربى الى عهد الاستعمار السكنى اللاتينى . وقد بلغت مليونين فى قمتها ولكن التحرير قد صفاها جميعا او يكاد . وهناك الاقلية الوثنية الزنجية فى جنوب السودان ، وتناهز الثلاثة ملايين . ولكن فيما عدا هاتين الحالتين العابرتين نجد أنالاقليات الدينية الوطنية القديمة فى المغرب العربى ليست مسيحية بل يهودية أساسا ــ ½ مليون أخذت تتناقص سريعا فى السنوات الاخيرة ، على حينهى فى المشرق العربى ليست يهودية بل مسيحية أساسا ــ نحو ٢ مليون من الاقباط فى مصر وامتدادهم فى السودان بين كتلتهم فى مصروكتلتهم فى أثيوبيا . وفى خارج القطاع العربى لا تخلو الدول الاسلامية من أقليات دينية بدرجات متفاوتة أيضا ، خاصة فى النيجر ومالى والسنفال وغينيا ومن الطريف أن نلاحظ أن أكثر الدول الافريقية

اسلامية هى الصومال حيث تبلغ نسبته ٩٩٪ — وليست واحدة من الدول العربية النواة . بل ان دولة عربية هى التى تعد اقل الدول الاسلامية فى نسبة الاسلام — أعنى السودان حيث تصل الاقلية الوثنية الى نحو ربع السكان . وقبل أن نغادر هذا النطاق يحسن ان نذكر أن الكتاب الفرنسيين يصرون بالحاح — مريب ؟ — على أن السياسة الاستعمارية الفرنسية ساعدت فى نشر الاسلام فى أفريقيا الغربية الفرنسية قبل تحللها ، وان الادارة الاوربية لم تكن دائما معارضة لانتشاره على أساس أنه وسيلة ما للحضارة a vehicle of civilization وبغض النظر عن منطق — شىء خير من لا شىء » الذى يرقد خلف هذه النظرة ، فالحقيقة ان الاستعمار بطرقه المباشرة وغير المباشرة كان عائقا لتقدم الاسلام وزحفه ، ولولاه لكان قد قطع اليوم شوطا خطيرا للغاية .

***

وعلى العموم فأغلب الدول الاسلامية فى القارة لاتتخذ الدين قاعدة واساسا للسياسة نظرا لوجود الاقليات ، فلا تعتمد عليه بعض الحكومات كأساس للتشريع أو التوجيه السياسى ، كما تتحاشى الاحزاب والزعامات السياسية الجديدة أن تعتمد عليه بشدة فى التقنين أو التخطيط السياسى أو الدعاية والأيديولوجية الحزبية حتى لا يكون لها اثر تمزيقى على الوحدة القومية بدل أن يكون تجميعيا .

وفى غينيا ومالى والسنغال لاتقترب الاحزاب الوطنية من العامل الدينى الا بحذر . بل انالدول الافريقية الوطنية الاسلامية الجديدة تواجه اليوم المشكلة التى عرفتها بعض الدول العربية(كالسودان) من قبل وهى مشكلة نفوذ رجال الدين السياسى التقليدى وعصبياتهم القبلية . فهى فى محاولة تحويل الدولة الجديدة من وحدة قبلية الى وحدة وطنية حديثة تحاول الحد من هذه الصبغة السياسية القبلية لرجال الدين اى تحاول انتطبق عليهم « التعقيم السياسى » ، كما تصطدم بالرجعية الدينية فى محاولة التحضير العصرى للدولة النامية . ولعل خير مثال لهذه الظاهرة هو صراع « الحزب » وشيوخ « المرابطين marabouts » فى كل من غينيا والسنغال . على انه قد يكون من المغالاة ان نعد هذا الاصطدام مظهرا لتحد كامن تقدمه القومية الجديدة للاسلام القديم كما يود بعض المتسرعين أن يفسر .

اما عن الدول النصف اسلامية ففيها يشكل الاسلام عنصرا هاما ، وتصبح الدولة ثنائية دينيا مما لا مفر من أنه يؤثر على الوحدة والتماسك القومى . هنا ثلاث حالات : تشاد ، نيجيريا ،اثيوبيا وسيلاحظ على الفور أن ثلاثتها تقع — بكل مايحمل هذا من مغزى — على « خط الاستواء البشرى » فى القارة — خط التنافر الاقصى بين الشمال القوقازى والجنوب الزنجى . فالاولى تشاد تمتد من الصحراء الى أطراف الغابة . والشمال مسلم محافظ قبلى أهدافه السياسية هى المحافظة على التقاليد الاسلامية فى التعليم والشؤون الاجتماعية .. الخ ، وتخفيف الارتباط بفرنسا وزيادة الارتباط بالدول الاسلامية المجاورة . هذا بينما الجنوب زنجى وثنى — مسيحى متقدم نوعا ، وهو ضد القبلية ويريد علمانية التعليم والتطور الاجتماعى كما انه بشدة ضد اىاتحاد سياسى مع الدولالاسلامية المجاورة N. P. وفى نيجيريا تتكرر ثنائية الشمال الاسلامى والجنوب الوثنى — المسيحى ، فتبلغ نسبة الاسلام ٨٠ ٪ فى الشمال ، بينما لاتزيد عن ٢٠ ٪ فى الجنوب . ويبلغ مجموع المسلمين نحو ١٦ مليونا من عدد السكان الكلى وهو ٣٥تقريبا اى بنسبة ٤٦ ٪ تقريبا ومن الواضح هنا ان الاسلام أشد ارتباطا بالسفانا منه بالغابة ، ولكن ايضا بالسهول أكثر منه بالمرتفعات التى تحولت الى ملاجىء للعناصر الوثنية المستضعفة الهاربة من زحف المسلمين الفولا مثل هضبة جوس Jos (بوتشى سابقا) فى الوسط حيث نجد جماعات التيف والنوبى Tive, Nupe, تتكدس فيها . هذا ومرة أخرى يكرر البعض أن السياسة الاستعمارية قد مكنت للاسلام من زحف وانتشار اسرع وذلك عن طريق نظام « الحكم غير المباشر » الذى دعم موقف ومكانة الامراء المسلمين الى حد ان الشريعة الاسلامية أخذت فى السنين الاخيرة تحل محل التقاليد القبلية الاستحيائية عند جماعة كالنوبى . وايا ما كان فمن المؤكد أن الاسلام وحد شمال نيجيريا ، ولو أن المحافظة المتطرفة تحولت الى جمود وتأخر حضارى مادى بالنسبة للجنوب الذى يعد الان اكثر تطورا ورقيا . ولكن انقسام الجنوب العميق الى كتلتى الايبو واليوروبا مكنمن الناحية الاخرى من تركيز السلطة السياسية حاليا فى يد الشمال المسلم . ولابد ان نقف هنا عند هذه المتناقضة ، ونقول متناقضة لأن العادة أن

الشمال الاسلامى كان اكثر تقدما ورقيا من الجنوب الوثنى فى كل النطاق الانتقالى من القارة . ولكن الذى حدث هو أن الاستعمار الاوربى الذى دخل من السواحل خاصة فى غرب افريقيا ارتبط بهذه السواحل اقتصاديا نظرا لامكانياتها المادية ، فقام فيها بالتنمية الاقتصادية الرئيسية وفى نفس الوقت بالتبشير بالمسيحية . فكان أن أصبح هناك فى كل هذه الوحدات السياسية جنوب وثنى يتحول الى المسيحية بدرجة أو اخرى ومتطور ماديا وحضاريا، بحيث انعكس النمط الحضارى التقليدى بين الشمال الداخلى والجنوب الساحلى .

أما فى اثيوبيا فيقدر المسلمون بنصف مجموع السكان الكلى الذى تتراوح تقديراته بين ١٨ و ١٢ مليونا . وهنا يتبلور معامل الارتباط بين الاسلام والكنتور : فيبدو الاسلام بوضوح دين السهول فى الشرق والجنوب (اسلامبحرى) حيث المركز هرر ، فى حين أن الهضبة فى الغرب هى القلعة المسيحية القبطية القديمة التى تمثل اكبر جزيرة مسيحية فى القارة سواء أصيلة أو دخيلة . وتتكرر العلاقة فى ارتريا حيث ينصف مجموع السكان (١ر١ مليونا) بالتساوى بين الاسلام والاقباط وحيث يتركز المسلمون فى النصف الغربى السهلى بنسبة ٩٥٪ من مجموعه فى حين يتركز الاقباط فى النصف الشرقى الهضبى بنسبة ٨٥٪ من مجموعه. ومرة أخرى تتضح الصفة «اللبنانية» للكيان القومى فى هذه الدول النصف اسلامية . ونقول اللبنانية لأن أوجه الشبه بين سويسرة الشرق الاوسط » و « سويسرة افريقيا » تذهب الى أبعد من الطبوغرافيا ، فتظهر أيضا فى الثنائية الدينية المتوازنة وفى الارتباط بين الدين والتضاريس . ففى اثيوبيا لم يكن وضع المسلمين مريحا فى أى وقت وفى ارتريا عارض المسلمون الاحتلال الاثيوبى بعكس المسيحيين ويعدونه احتلالا لا اتحادا ويتطلعون الى فضه .

وننتقل أخيرا الى دول الاقليات الاسلامية حين يختل الميزان الدينى ضد الاسلام عدديا . وهنا قد يصل الاسلام الى ثلث السكان وقد يهبط الى بضعة آلاف ، أى قد يتراوح بين الاقليات الكبيرة والاقليات الصغيرة . وتأتى هنا دول غرب أفريقيا الساحلية ابتداء من داهومى الى سيراليونى بما فى ذلك الفولتا . كما تشمل الكمرون ووحدات أفريقيا الاستوائية الفرنسية سابقا والكنغو وشرق أفريقيا وموزمبيق واتحاد جنوب أفريقيا . وهذه كلها هى الوحدات التى يزحف فيها الاسلام حاليا بقوة والتى يرجح له فيها أكبر توسع خلال العقد القادم والتى تشمل « المسلمين السود أو المسلمين البانتو» كما يسميهم الكتاب الاوربيون . ولعل الكمرون هى أبرز حالات الاقلية الكبيرة . ففيها يبلغ الاسلام ثلث السكان (المجموع ٣ر١٨٧ر٠٠٠ منهم ١ر٢٠٠ر٠٠٠ مسيحى ، ٥٠٠ر٠٠٠ مسلم) كما يتكرر التقسيم الجغرافى ـ الدينى الذى يميز النطاق السودانى من شمال مسلم داخلى متخلف نسبيا وجنوب مسيحى ـ وثنى ساحلى أكثر تطورا نوعا . وهنا نجد أن الاقلية الاسلامية هى الطرف الحاكم بسبب خلافات الجنوب القبلية . وفى وحدات غرب أفريقيا تحتل الاقليات الاسلامية موقعا شماليا غالبا وتتفاوت فى أهميتها . فالاغلبية فى توجو وثنية ولكن المسلمين كثيرون ، وفى الفولتا العليا يؤلف المسلمون من طوارق وفولاوديولا نحو ٦٠٠ الف ، وفى ليبيريا جماعات الماندتان Mande-tan الشديدة التمسك بالاسلام ،وفى غينيا البرتغالية يؤلف الماندنجو والفولا ١٧٢ الفاوفى كل هذه الدول تلعب الاقليات الاسلامية دورا سياسيا هاما ولكن قد تصطدم بالدولة الوطنية . ففى غانا لم تشجع الحكومة وجود حزب مسلم فظل مشلولا . وأكبر مجال منتظر لتقدم الاسلام هنا هو الفولتا العليا وساحل العاج وسيراليونى . واذا انتقلنا الى الكنغو وجدنا نحو ١٠٠ الف مسلم

اما فى شرق أفريقيا وموزمبيق فهناك ما يزيد على ٣ ملايين من المسلمين . والاسلام هنا قديم الجذور ، الا انه تلقى موجة جديدة فى القرن الحالى مع هجرة الهنود الى الساحل الشرقى لافريقيا الجنوبية . وهذه هى الهجرة التى تعلل وجود ١١٠ الف مسلم فى اتحاد جنوب أفريقيا . والاسلام فى كل هذا النطاق يتبع أساسا نمطا ساحليا فى توزيعه ويقل كلما توغلنا فى الداخل وارتقينا المرتفعات ، كما أن تركزه فى المدن أوضح . ففى جنوب أفريقيا مثلا يتوزع المسلمون كالاتى : ٤٦ الفا فى الكاب ، و٣٥ الفا فى ناتال ، ٢٨ الفا فى الترنسفال فى حين يختفون من الاورنج . وفى شرق أفريقيا يؤدى تركزهم الساحلى مع كثرة عددهم الى وزن سياسى خاص لهم امتد الى اتجاهات انفصالية أخيرا فى كينيا . فالنصف الشمالى من القطاع الساحلى من كينيا يسوده الصوماليون المسلمون (الصومال

الكينى) وهم يطالبون الآن بالانفصال عن كينيا المستقلة لينضموا الى « الصومال الكبير » . على أن هذه حركة قومية قبل أن تكون دينية بحتة . أما القطاع الجنوبى من الساحل فهو يؤلف الجزء القارى من « محمية » زنجبار التى تختلف فى الشكل السياسى عن كينيا « المستعمرة » ويطالب المسلمون هنا ــ وهم عرب وايرانيون اساسا ــ من الآن بالانفصال عن كينيا المستقلة لانشاء دولة اسلامية مستقلة جديدة يدعون لها ويدعونها « مافانباو » تكون ممبسة عاصمة لها ــ وهذه الميناء هى المنفذ الرئيسى الحالى لكينيا . والمقول ان السياسة الاستعمارية ــ التى تفره دائما على مضاربة الاقليات ببعضها البعض وبالاغلبية ــ تشجع هذه الحركة الانفصالية الاخيرة لتضمن الاحتفاظ لنفسها بقاعدتها الحربية فى ممبسة . هذا بينما يعرض الوطنيون « الحكم الذاتى » لمحمية زنجبار داخل كينيا المستقلة كحل وسط بين القومية والدين والجنس .

دور الاسلام السياسى فى افريقيا

هذا العرض السابق وهذه النقطة الاخيرة منه بالذات يثيران توا سؤالا جوهريا : ماهو الدور السياسى للاسلام فى أفريقيا الجديدة ؟ أهو كما تصور او صور البعض يؤدى الى ظهور « كتلة Bloc » افريقية اسلامية بين دول الاغلبية الاسلامية من ناحية أولى ؟ ثم هل هو يؤدى الى طائفية انفصالية فى دول الاقليات الاسلامية من ناحية ثانية ؟ لا أحسب اننا نصدر عن أقليمية ضيقة أو تعصب مقيت اذا قلنا بلا مواربة ان الاستعمار الاوربى فى القارة اتخذ من الدين سلاحا لتمزيقها واداة لدق اسفين عاطفى وعقائدى عميق بين ابنائها . ولعل أبرز مظاهر هذه السياسة انه اتخذ من التفرقة بين الاسلام فى شمال القارة والوثنية فى جنوبها مادة لدعايته عن ثنائية القارة المزعومة ، فحاول بها أن يعمق الاخدود الوهمى الذى خلقه بين « عرب وزنوج » ، بين « أفريقيا شمال الصحراء وافريقيا جنوب الصحراء » والآن وقد تكشفت هذه اللعبة السياسية المكيافيلية لم يعد يملك الا أن يتمنى على المستقبل الامانى : يتمنى الا يتم اللقاء بين دين القارة الاولى والاصيل وبين ابنائها المتحررين : يتمنى أن يشعلها حربا « صليبية » باردة أو صامتة بين دول القارة . ولكن من الواضح أن شيئا من هذا لم يحدث ولن يحدث لان الرؤية والرؤيا الواقعية للتيارات والتطورات المعاصرة تؤكد وحدة القارة فى أهدافها وحركتها وتنتهى بها الى الاستقطاب حول مصير واحد . وقد تبدى هذا فى مؤتمر الدار البيضاء حين جمع بين دول اسلامية ودول وثنية ــ مسيحية ، ثم تأكد هذا بعد ذلك فى مؤتمر أديس ابابا الذى جمع القارة جمعاء على كلمة سواء .

فاذا عدنا على هذا الاساس الى الاسئلة التى أثرناها فى صدر هذه الفقرة فاننا واجدون انه تصور خيالى ذلك الذى ينصرف الى كتلة افريقية اسلامية أو الى اتحاد أفريقى اسلامى . لاشك أن من الطبيعى أن يحدث تقارب وتجاذب فى المحيط السياسى بين الدول الاسلامية المستقلة حديثا فى القارة وبين الدول الاسلامية الاسبق ، لاسيما أن الاولى تمر فى مرحلة « تكوين السياسة » وقد كان المظهر الطبيعى لهذا التجاذب هو اقامة علاقات وطيدة مع العالم العربى . ولا ننسى أن العرب يمثلون ٦٥ مليونا من مسلمى القارة حين لايزيد عدد المسلمين خارج الدول العربية عن ٢٠ مليونا . هذا عدا الدور القيادى الدينى للعرب . ولا ننسى ان كثيرا من الدول الاسلامية الافريقية فى حاجة الى المساعدة العربية ، فمثلا من الناحية الثقافية ينقص كل هذه الدول لغة مكتوبة لان لغاتها غير مكتوبة وكان من الطبيعى ان يتجه تفكيرها الى استعارة الشكل العربى مادام الامر يحتم استعارة شكل ما للكتابة. ولقد قررت بعض دول افريقية بالفعل اللغة العربية فى مدارسها الابتدائية او الفالية مثل غينيا والسنغال فى حين ينظر الصومال نظرة طبيعية الى الجمهورية العربية المتحدة للمساعدة فى كل المجالات الثقافية والاقتصادية .

ذلك كله أمر طبيعى منتظر . ولكن الذى ليس طبيعيا او منطقيا ان يحاول بعض الكتاب الغربيين ان يصوره على أنه ابتلاع من جانب العالم العربى لافريقيا الجديدة . فكما يقول واحد منهم :

«Some observers also express considerable perturbation over the possibility of an extension of disproportionate W.A.R. throughout the African Continent.»

ودعوى ابتلاع الدول العربية للدول الافريقية الاسلامية الجديدة عن طريق همزة الوصل الاسلام ليست رايا ــ او بالأحرى وهما ــ جديدا . فمن قبل كتب البعض عن « الاستعمار العربى الجديد » العالم الاسلامى ــ كان الفتح العربى هو الاستعمار العربى الاول (كذا !!) ــ على أساس أن اللغة

العربية والحضارة العربية والدين الاسلامى تؤلف ثلاثتهابالضرورة وحدة متماسكة للغاية اشبه بمجمع الصخور والاسمنت .conglomerate
لا تتجزأ ولا مفر منها برمتها ، مما يجعل للعالم العربى تلقائيا ودائما نفوذا سياسيا خاصا فى العالم الاسلامى . وليست دعوى تغلغل نفوذ الدول العربية الافريقية فى افريقيا المسلمة الا احياء جزئيا لتلك الخرافة .

***

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فقد كان الاسلام ــ ممثلا فى امبراطوريات السودان الوسيطة ــ حافزا الهب خيال الدول الاسلامية الجديدة التى لاترى سببا يمنع من أن يكرروا اليوم هذا المجد القديم باتحادات اسلامية تستمد اسمها منها ــ مثل اتحاد مالى (الذى حل بعد ذلك) . ولكن قليلا من التفكير يوضح أن هذا كله لايعنى كتلة اسلامية افريقية ، والا فما الذى منع قيام الجامعة الاسلامية الكبرى من قبل ؟ ان هذه الدول الاسلامية تعلم مدى الفروق والاختلافات التى يضمها المحيط الاسلامى ــ من حدود سياسية ، وقوميات وقبائل مختلفة ، ولغات ونقد .. الخ . ومن ثم فان فكرة « اسلامستان » افريقية ليست أقل خيالية من فكرة الدولة الاسلامية الكبرى «اسلامستان» كما يعرفها الباكستان أو « دار الاسلام » كما تسميها أندونيسيا .. والمحقق بعد هذا أن الاسلام يمكن أن يكون قوة لاحمة سياسية، فهو جسر امتد بين افريقيا الغربية وافريقيا الزنجية ويمثل قاسما مشتركا أصفربينهما بدد خرافة « عرب وزنوج » . ولكنه ليس بالتأكيد مادة القومية أو خامتها ، انه « اسمنت » القومية أو على الاقل الطلاء الذى يمنحها لونها السياسى ويعمل كمؤشر لها فى المجال الدولى . وسيظل الاسلام يزحف فى أفريقيا المدارية وينتقل من نجاح الى نجاح على المستوى الروحى ، ولكن الارجح من الناحية السياسية أن القومية والقبلية ستكون العامل الاقوى وأن لها ستكون اليد العليا والكلمة الاخيرة .

هل يكون دور الاسلام بعد هذا مرادفا للطائفية الانفصالية فى دول الاقليات الاسلامية ؟ قد يتصور بعض الناس أن الاسلام كان يزحف فى صمت ونجاح قبل أن تستقل الدول الافريقية ، ولكن الا يرجح بعد الاستقلال ــ هكذا يتساءلون ــ أن يشعر الوثنيون فجأة بكيان « دينى » خاص بجعلهم يعارضون مباشرة تقدم الاسلام او تبلور كيان سياسى له داخل الدولة ؟ بمعنى آخر ان الاستقلال قد يخلق فجأة وعيا بالذات على المستوى الدينى فيحدث اصطدام سياسى بين الطوائف المختلفة موجه بالضرورة نحو الاسلام كما حدث فى نيجيريا وغانا والسودان . هذه هى القضية كما يثيرها بعضهم . ولكن الواقع أن مثل هذا التصور خاطىء من أسسه . فالاسلام فى هذه الدول الوثنية لايمثل طرفا فى ثنائية دينية لانه فى الواقع يتحرك فى « فراغ » دينى . والاستقلال ادعى الى أن يجعلها تشعر بحاجتها ــ لتأكيد شخصيتها الدولية المتحضرة ــ الى دين ما ، لان العالم لايعرف دولة متحضرة وثنية ماعدا الدول الالحادية . ومن ثم فحتى الكلام عن الاسلام هنا « كأقليات » انما هو من قبيل التجاوز . ولما كانت احتمالات المسيحية هنا ضعيفة للغاية (ليس فقط « لجمهورها » ، وتناقضاتها الداخلية ، واستبقائها لمركبات النقص والعظمة » وانما كذلك لانحسار الاستعمار الاوربى) . فان الاسلام يكاد يكون محتوما هناك كدين المستقبل . وبينما يبدو الاسلام أساسا « دينا افريقيا » أو افريقيا ــ آسيويا بالنسبة للافريقيين ، تبدو المسيحية « دين البيض » ــ دين الاستعمار .. ان كل شىء يشير الى أن الاسلام هو دين المستقبل فى قارة المستقبل . وربما سجل التاريخ قريبا أن تحرير أفريقيا كان معناه أكبر موجة حديثة فى انتشار الاسلام ، وقد تصبح أفريقيا « قارة الاسلام » بالضرورة بمثل ما أن المحيط الهندى « محيط الاسلام » بامتياز . ولذلك كله من العبث اتهام الطائفية كما فى غانا ، كما أن من الخطأ من الناحية الاخرى المطالبة بالانفصالية مثلما فى كينيا لان وظيفة الاسلام هنا هى دور المبشر والطليعة لا الاكتفاء والقطيعة .

— Pierre Rondot, L'Islam et les Musulmans d'Aujourd'hui, Paris, 1960.
— Tibor Kerekes (ed.), The Arab Middle East & Muslim Africa, Lond., 1961.
— Harrison church, West Africa, Lond., 1960.
— Harrison church, Modern colonisation, Lond., 1951.
— Rom Landau, Islam & the Arabs, Lond., 1958.
— Statesman's Yearbook, 1962.
— E Huntington, Mainsprings of Civilization, 1945.
— Nevil Barbour, North West Africa (The Maghrib), Lond., 1959.

أعماق الانسان...



● لاتهبط يوما نحو القاع   لا تنزل نفسا بشريه
عجبا خطواتك سائرة   فى دنيا ليست مرئيه
هل تلقى نورا منطفئا ؟   هل تبصر أعماقا حيه ؟
- انى فى غاب مزحوم   بالصمت الاجوف فى الشجر
بغزال يوغل فى دمه   أسد.. ان يشعر بالضجر
يتبعه ضبع مرهوب   ماحوق بالذئب الخطر
ووراء الكل يرى سرب   عيناه تقدح بالشرر
وهنا اشواق ميتة   كبقايا الورق المحتضر
وأفاع تزحف فى بطء   وتدور بسم معتصر
وضباب من سأم لزج   يتمسح حتى بالفكر
والرغبة فى وأد حبيب   فى الصرخة من خلف الستر
فى العدو ببيت مجنون   من فوق يدين على الجدر
قد عشت به روحا نهشت   وجناحا يطوى فى حذر
والآن أغادره ، وأنا   جرح وصراخ فى البشر !

* * *

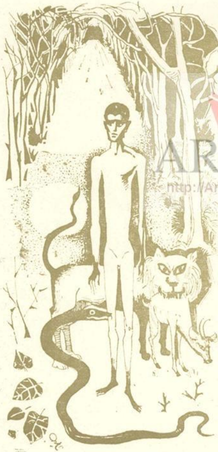
● لاتهبط يوما نحو القاع   لا تنزل نفسا بشريه
عجبا خطواتك سائرة   فى دنيا ليست مرئيه
هل تلقى نورا منطفئا ؟   هل تبصر أعماقا حيه ؟
- انى فى بحر غضبان   يتمزق ، يجرى فى قلق
الريح به سوط يهوى   من فوق جياد فى ((سبق))
والظلمة تخفى أعماقا   من ظلم مطبقة الحدق
وترى الأحياء بزرقته   تتصارع كالجيش الحنق
لتصب جميعا فى جسد   يتمدد فى كل الطرق !

للشاعر: عبده بدوى

لكنى أبصر أعمـــاقا زاهية ، ضاحية الألـق
فرشت باللؤلؤ،وابتسمت برفيف فرحان العبق
جذبتنى نحـو وداعتها أيام تزفـر بالحـــرق
لكنى طـير مقتحــــم لا يصـدح الا فى أفـــق
الفجر يهب بشرفتـــه ان زحزح صوتى فى الورق
والعـالم يمضى موكبه ان ضم جناحى الفسق
.. قد عشت به آنا أطفو وبآونـة بين الغـــرق
واليوم أعود وبى خـوف وحنينى يلوى فى عنقى !

* * *

● لاتهبط يوما نحوالقاع لا تنزل نفسا بشريه
عجبا خطواتك سائرة فى دنيا ليست مرئيه
هل تلمح نورا منطفئا ؟ هل تبصر أعماقا حيه ؟
ـ انى فى روض مسحور مزروع بالفـرح الأخضر
حرسته باقـة أشجار ورعته بالهمس المقمـر
وأغـان تتشابه حينـا بالشجر المهتز المثمـــر
فالشدو غصون لينــة والدوح غناء قد أزهـر
لا تدرى الا أن هنــــا ما يكمل شيئا فى المنظـر
فاللوحة ان نقصت لحنا عزفتـه أنسام تخطر
والأفق ينقـــره طـــير ان جف الجدول ـ كى يمطر
والبرعم ان يفتح جفنـا ينصب به النور الاشقر
والكرم اذا هم سقتــــه أكواب نبيـذ مستقطر
.. قد عشت به مثل شعاع ممتلىء بصفاء الأنهـر
واليوم أغادره وأنــــا دمع يتساقط من محجر !



الخرافة الشعبية وأدب اللامعقول

بقلم : الدكتورة نبيلة ابراهيم



« كان يقف هناك ، فهرول الناس اليه والتفوا حوله وقال أحدهم له: هاأنتذا قد صرت رساما رغم ماحدث ، والحق أنه كان أولى بك أن تنظف أحذيتنا فأجابه : كنت أتمنى أن أنظفها ، وكنت أتمنى أن أحمل لكم الأحجار ، وكنت أتمنى أن أفجر لكم الماء ، بل انني كنت أتمنى أن أموت من أجلكم ، ومع ذلك فانكم كنتم تزهدون فى عملى · فلم يبق امامى من حطام مصيرى الأجوف الذى دفعت اليه قهرا سوى أن أتعلم كيف أرسم »

بستالوزى ((مصور البشر))

أقدم تراث أدبى عرفه الانسان للانسان هو الحكاية الخرافية · وقد ألف الناس حينمايتحدثون عن الحكاية الخرافية أن يربطوا بينها وبين الشعوب البدائية التى عاشت فى الزمن السحيق ، أو تلك التى ماتزال تعيش هذه المرحلة حتى اليوم · واذا كان عصرنا قد اهتم أكثر من ذى قبل بالحضارات القديمة ، فقدم لنا العلماء شواهد رائعة وأبحاثا قيمة عن الآثار التى خلفتها هذه الحضارات ، وبعضها نعجب بها وندهش لنضوج فنها من ناحية الشكل والبناء ، فان عصرنا كذلك اهتم وما زال يهتم بالتراث الأدبى لهذه العصور ، وقد أثبت لنا أن الكلمة أقوى من الحجر وان أعمال الشعراء المجهولين فى وسعها أن تصمد أمام مئات بل ألوف من السنين ·

والحكاية الخرافية نمط من الأنماط الأدبية الشعبية التى تتميز بأسلوب معين أطلق عليه الباحثون عبارة « الأسلوب الانعزالى » ، ذلك لأن البطل يكون فيها منعزلا عن الزمان والمكان • ان مهمته أن يصل الى هدفه ، أما كيف يصل ومتى فهذا مالا يتحكم فيه المنطق فى الحكاية الخرافية• ومن هنا أطلق عليها وصف الخرافية اذ أن الخرافة ترتبط باللامنطق ، واللامنطق معناه التحرر من القيود الزمانية والمكانية •

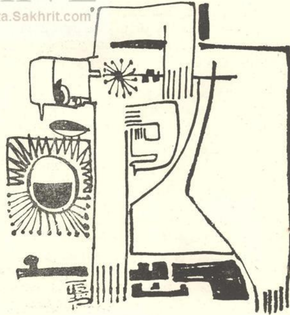
ولما كانت الحكاية الخرافية تراثا شعبيا ، فقد تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية • وربما تعثرت فى تنقلها عبر الأجيال ، فأضيف اليها شيء أو نقص منها أشياء ، وربما حورت مع الاحتفاظ بالجوهر القديم • وما ذلك الا لأنها تخضع لفلسفة الأجيال المختلفة ولفهمهم وتقييمهم لها • حتى كان القرن التاسع عشر ،فرأى الباحثون أنه فى تعثر الحكاية الخرافية على هذا النحو عبر الزمن فقدان لأصلها اى فقدان لمغزاها وفلسفتها اللذين ارتبطا بشعب معين عاش فى زمن معين • ومن هنا قام العلماء بمجهودات ضخمة لتدوين الحكايات الخرافية عند شعوب الحضارات القديمة محاولين فى ذلك قدر جهدهم أن يضعوا أيديهم على أصول هذه الحكايات . وقد استعانوا فى ذلك بوسائل كثيرة منها اتباع المنهج المقارن ، ومنها الأخذ عن الرواية الشفوية ـ بعد تمحيصها ـ التى ماتزال تردد حكايات خرافية ذات أصل قديم • ومنها البحث والتنقيب عن الآثار المكتوبة التى خلفتها الحضارات القديمة وكان من نتيجة هذه الجهود الجماعية الضخمة ان ظهرت مجموعات كثيرة لأروع الحكايات الخرافية عند كثير من الشعوب . وأهم هذه المجموعات مجموعة «الأخوين جرم » التى ماتزال منارا يهتدى به الباحثون فى دراسة الحكايات الخرافية • كما ظهرت أخيرا مجموعات ضخمة لأروع الحكايات الخرافية عند جميع شعوب العالم فيما أخرجه العالم الألمانى (فون دير لاين Von der Leyen) تحت عنوان « الحكاية الخرافية فى آداب العالم » وتقع هذه المجموعات فى واحد وعشرين جزءا .

***

ومعنى هذا أن قدرا كبيرا من الثروة الأدبية القديمة أصبح منذ القرن التاسع عشر فى متناول اليد • وقد وجد فيه الأدباء والفنانون معينا لا ينضب من الأفكار والخيالات • فاستقوا منها صورا وأفكارا فى موسيقاهم وأدبهم وفنهم •

ولسبب ما أو لأسباب كثيرة احس ادباء القرن العشرين بجو من الانسجام والتآلف بين جو الحكاية الخرافية وبين مايجول فى نفوسهم من خواطر ، فضلا عن أنهم فى بادىء الأمر اتخذوا من حوادثها مسرحا يرسمون من خلاله صورا رائعة لعصرهم كما فعل ت. س. اليوت) فى قصيدته (الأرض الخراب) ، حينما اتخذ من أسطورة الأرض الخراب اطارا ملأه بأفكاره ، وكما فعل جيمس جويس فى قصته « أوليس » وكما فعل توفيق الحكيم ومازال يفعل ، الى غير ذلك من الأمثلة الوفيرة ـ فانهم بعد ذلك استخدموا كذلك اسلوبها فى التصوير أعنى الأسلوب الانعزالى أو الأسلوب اللامنطقى •

أما أن يتخذ الأديب من الحكاية الخرافية وسيلة استعارية تسعفه فى تجسيم أفكاره فهذا



أمر طبيعى • فالفنان حينما يرتاد بخياله عوالم تجاربه تقف اللغة حائلا بينه وبين التعبير الكامل عما يجول فى نفسه من خواطر • فاذا عثر على استعارة تجلو ما فى نفسه من مشاعر ارتاح اليها وتبناها ، فما بالنا اذا عثر على هيكل استعارى كامل يستعرض من خلاله أفكاره ؟! ولكن التساؤل يجد مجاله حينما يصطنع الفنان أسلوب الحكاية الخرافية أى الأسلوب اللا منطقى فى عصر يسوده التفكير والمنطق • ولكى نعرف سبب ذلك لابد أن نبحث أولا عن سبب استخدام الحكاية الخرافية لهذا الأسلوب الانعزالى اللامنطقى • فالحكاية الخرافية تتميز بهذا الأسلوب عن غيرها من الأنماط الأدبية الشعبية الأخرى التى ظهرت معها جنبا الى جنب مثل الملحمة والحكاية الشعبية •

تتصل الحكاية الخرافية اتصالا مباشرا بفلسفة الشعب وعقيدته • فاذا كانت الملحمة والحكاية الشعبية ترتكزان على الواقع وحوادثه ، فان الحكاية الخرافية لاتعرف هذا الواقع ولاتتخذ منه أساسا لحوادثها ، انها تصور البطل وهو يخوض غمار أسفار شتى فى العالم السفلى وفى العالم العلوى وفى عالمه الذى يعيش فيه ، وذلك لكى يصل الى هدف معين وهو يبدو خلال هذه الأسفار كائنا غريبا عن سائر كائنات البشر لأنه يعيش داخل مشكلته الخاصة به فحسب ، وهو فى سبيلها يعانى مالايعانيه البشر ويتحمل فى صبر مالايتحمله البشر ، وأما هدف البطل من وراء هذه الأسفار فهو استجلاء حقيقة وضعه فى هذا العالم المجهول انه يريد أن يربط ذاته بما حوله وبمن حوله بخيوط متينة لا تنقطع • وهو يتمنى لو حصل لها على هذا الرباط المقنع لنفسه ، الشافى لها من احساسها بغربتها ومن تساؤلها الدائم • وبطبيعة الحال لاينطبق هذا القول على الحكايات الخرافية جميعها ، ولكنه ينطبق على نماذج كثيرة منها وهى تلك التى تصور حيرة البطل فى هذا الوجود الغامض تصويرا رائعا •

واذا كان مايحيط ببطل الحكاية الخرافية من غموض فى هذا الكون هو الذى يدفعه الى تجوال بعيد لايعرف منتهاه ، وربما أوصله هذا التجوال الى مايقنع ادراكه الساذج أو ربما أوصله الى لاشىء واذا كان الانسان البدائى يحس بتداخل عناصر الكون السفلى والعلوى تداخلا كبيرا فى عالمه هو — فاننا لانستبعد بعد ذلك أن يكون أسلوب الحكاية الخرافية اسلوبا انعزاليا عن الزمان والمكان معا •

فاذا انتقلنا الى أحدث مايقدمه لنا عالم المسرح والقصة اليوم فاننا نجد ان الميل قد بدأ يقوى الى ابراز الفكرة من خلال الأسلوب الانعزالى اللامنطقى وها نحن أولاء نرى ان عدوى هذا الأسلوب قد تسربت الينا من الغرب فيما ظهر أخيرا من انتاج الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحية ياطالع الشجرة ، ومسرحية « رحلة صيد » فالبطل يعيش فى دوامة يختلط فيها الزمان والمكان اختلاطا كبيرا • فهو قد يظهر فى مكانين مختلفين فى وقت واحد ، وهو قد يرى اليوم أمس والغد اليوم • وقد ينقلب الشخص الذى يراه أمامه الى أشكال مختلفة من الشخوص وغير ذلك • وقد أطلق على هذا الدافع : دافع الاحلام وهو الدافع الذى يظهر بوضوح فى الحكاية الخرافية ، بل هو يصور الوضع نفسه الذى يكون فيه الحالم مع رؤياه ، يقول البطل فى مسرحية « رحلة صيد »

« لم أعد أبصر شيئا أمامى ، لم يعد هناك شىء محدد أمام عينى لكن .. هاهى ذى أشكال غامضة بدأت تظهر .. بدأت تتضح كل الوضوح .. الآن تتخذ شكلا .. نعم .. اتخذت شكلا يمكن تبينه .. انه شىء كالوجه .. بل هو وجه انسان .. نعم هذا وجه انسان قطعا • لكن .. لمن ؟ يبدو انه لامرأة .. حقا هو وجه امرأة .. من تكون ؟ .. يخيل الى أنى أعرف هذا الوجه .. نعم أعرفه .. عرفته .. عرفتها .. عرفتك نعم .. تذكرتك .. أنت المريضة الشابة الجميلة فى فراش موتك .. فى مستشفى قصر العينى .. حالة خطيرة .. »

وفجأة ينقلب هذا الوجه الى وجه آخر فيقول الرجل محدقا فى الوجه :

« انه يتغير .. هذا الوجه الجميل .. يتغير بسرعة .. كما تتغير سحابة فى السماء • قد تغير .. الأنف الدقيق يتضخم .. يتقوس .. انقلب الى وجه آخر .. ماهذه النظارة السميكة فوق الأنف .. وجه من هذا ؟! لست أدرى بعد لمن ؟ ولكن هاهو ذا يتضح • نعم .. نعم .. أعرف الآن .. هذه أنت رئيسة الممرضات الانجليزية .. هناك فى مستشفى الاسكندرية »

فما الدافع وراء الاتجاه الانعزالى فى أدبنا المعاصر ؟ ولكى نجيب عن هذا السؤال لابد أن نمسك بأول خيط لظهور هذا الاتجاه • وكان ذلك عقب الحرب العالمية الأولى حينما أعلن الفرد تمرده على الأوضاع الانسانية القائمة ، اذ كان متشائما كل التشاؤم • يقول بطل كوكتوفى مسرحية «أرفيوس»

(لابد لنا من أن نقذف قذيفة ، ولابد لنا من أن نصنع افكا ، اننا فى حاجة الى عاصفة من تلك العواصف التى يجلو بعدها الجو .. انه خانق ولم يعد فى وسع الانسان ان يتنفس)

***

وقد نسى أدباء هذا العصر وهم فى سكرة التحرر من الواقع أن عملهم ينقصه البحث عن الحقيقة الداخلية التى تعيش فى ذات الانسان حتى يتحول عملهم الى ميلودراما خصبة ، ثم أدرك الفنان بعد ذلك أن الانسان الذى ارتفع عن الواقع لابد أن يتحرك فى الواقع • وهنا تغير موضوع الانتاج الأدبى من اللاحركة الى الحركة كما تطور من المشكلة غير المحددة الى المشكلة المحددة • ان الانسان الراغب النافر لابد أن يمسك بخيط يجذبه الى الحياة وربما كان هذا الخيط هو الايمان والاعتراف بالواقع ولو كان فى قبول هذا الواقع مرارة ليس بعدها مرارة • ففى مسرحية « أنتيجون » لأنوى يحاول كريون أن يقنع انتيجون بأن الحياة تستحق الاستمساك بها • يقول •

((ان الحياة كتاب يجد الانسان ، انها لعبة تحت قدمه ، آلة تتلاءم مع يده ، مقعد يستريح عليه أمام بيته ، وربما كانت الحياة بهذه الصورة هى السعادة))

هذه النغمة سيطرت على أعمال « ت • س • اليوت » فعبر عنها فى الحاح فى أعماله الأدبية ، فى شعره ومسرحياته على السواء •

ثم انقضى الزمن الذى دعا الى الحركة والى أسر الفرد داخل هذه الحركة . ذلك لأن الحركة لم تعد تقنع الانسان بحقيقة وجوده فى الحياة • ولذلك فقد أعلن تمرده مرة أخرى • ولم يكن الدافع وراء هذا التمرد تشاؤمه فحسب ، كما كان هو الحال فى العقد الثالث من القرن العشرين ، وانما كان الدافع وراء هذا التمرد اكتشاف الانسان لحقيقة ذاته وقد كان تعمقه لذاته قويا الى درجة أن اعترف فى ألم بتناقضها وانقسامها . وما زال الانسان المعاصر يعيش داخل ذاته محاولا أن يكشف عنها النقاب الذى يخدعه ويخدع الآخرين حتى أوصله الأمر فى النهاية الى الاحساس بغربته فى هذا الوجود • ولما أحس نفسه غريبا فى هذا الوجود كانت النتيجة أنه أصبح عاجزا عن تحديد مسئوليته ثم ان عجزه عن تحديد هذه المسئولية دفع به بدوره الى عدم تحمسه لمطالبة الحياة بأى حق • ونتيجة لهذه التجارب النفسية كلها اخذ احساس الفرد بالظلم لوجوده فى هذا العالم يتزايد فى ألم • على أنه على الرغم من وصول الانسان المعاصر الى هذه النتيجة المؤلمة فانه لم يغب عن باله أنه يعيش فى دافع يأسره بداخله ، ولابد له ان يقضى حياته داخل هذا الواقع • حينئذ بدأ يبحث عما يمكن ان يسليه فى وجوده هذا ، وقد رأى أن خوض غمار التجارب المختلفة أكثر مايسليه فى كآبته • ولكن لما كانت تجاربه غير مدفوعة بهدف معين فانها ولا شك تجارب فاشلة • وهو مع اقتناعه بفشلها يدأب فى السعى وراءها ، اذ انه على يقين أن أية قوة فى هذا العالم لاتستطيع أن تحوله عن هذا الطريق الفاشل ، لأنها لن تستطيع أن تخمد ما وصل اليه من وعى بالغ بحقيقة ذاته •

***

وهكذا انحصرت مشكلة الانسان المعاصر – ويمثله الفنان فى أعلى صورة – داخل ذاته • ولما كانت ذاته تتكون من مستويات مختلفة من الادراك عبر عنها علماء النفس بالأنا والأنا الأعلى واللاشعور ، ولكل منها دوره الهام فى تكوين شخصية الفرد والوصول به الى حالة من الاستقرار أو عدم الاستقرار فى الحياة ، فقد اتجه الفنان الى تعمق هذه الذات والى عرض مأساتها وهى تتنازعها هذه المستويات المختلفة • ولسنا ندعى بذلك أن اكتشاف الذات وسبر أغوارها بدعة هذا العصر وبدعة كيانه فكم كشف شكسبير عن خفايا الذات التى تتنازعها عناصر كثيرة من التفكير • وكم خلع عنها النقاب الذى تستقر وراءه وكأنما هى وحدة مكتملة ، وهى فى الحقيقة منقسمة على نفسها مشتتة الأهواء

والنوازع . ولكن كتاب هذا العصر يختلفون فى أسلوبهم ومنهجهم فى كشف النفس عن أسلوب أولئك الخالدين من الكتاب فى العصور السالفة . والفرق هو أن كاتب القصة أو المسرحية فى الماضى كان حينما يسجل مونولوجا داخليا ، كان يقدم لنا حوارا مدروسا أساسه التفكير المنظم وأساسه المنطق ، كما أننا نشعر دائما بأننا نقف وجها لوجه أمام المؤلف وكأنه يطل من نافذة ليروى لنا قصة يراها هو ونحن نعيشها من خلاله . أما عند الكتاب المحدثين فقداحتشدت عندهم المادةالباطنية احتشادا لانظير له ، الى درجة أن انحصرت مهمتهم فى اظهار هذه المادة الباطنية فحسب دون أن يقوم بتنظيمها منطق أو فكر . انها تعرض فى حالتها الانسيابية بما فيها من اضطراب زمانى ومكانى . ولعل هذا هو السبب فيما يبدو عليه الانتاج الأدبى المعاصر من اضطراب ، اذ أن الزمان الآلى لم يعد له وجود بعد أن أفسح مجاله للزمان النفسى . والزمان النفسى يرتبط بالمكان النفسى كذلك . وهكذا تحولت الأحداث المتسلسلة تسلسلا زمنيا منطقيا ، تلك التى كنا نعهدها فى الأعمال الأدبية التقليدية الى سلسلة غير متجانسة من المدركات ترصد كما تظهر فى حينها ، ويخيل لنا ونحن نقرأ عملا من هذه الأعمال الأدبية أننا ازاء حلم تعرض أمامنا فيه المستحيلات وغير المعقولات مثل التغييرات السحرية وعودة أحداث مضت ، وأناس طواهم الزمن ، وصور منعكسة على شاشة العقل مشوشة غير متناسقة حينا ، وحينا آخر حادة الوضوح .

***

ومن هنا نرى أن انتاجنا الأدبى الحديث يتفق فى منهجه مع الحكاية الخرافية . ونعنى اللامعقولية فى سرد الحوادث . وما ذلك الا لأن الانسان الحديث يتفق مع الانسان القديم تماما فى حيرته فى هذا الوجود . وكل ما هنالك من فرق هو أن الانسان القديم أراد أن يكتشف حقيقة وجوده من خلال مغامراته فى العالم المرئى وغير المرئى ، فى حين أن الانسان الحديث قد انتهى من عملية اكتشافه لنفسه ولم يعد يتوقع ما يمكن أن يأتى به المجهول من أمور تشفى صدره أو تزيل عن نفسه اليأس المرير . ان عنصر اليأس قائم عند الطرفين ، ولكن اليأس عند الانسان القديم مصحوب بالعنف ولذلك فهو يدفع بنفسه فى غمار التجارب ولا يستسلم لفشله الا فى النهاية . اما عند الانسان الحديث فاليأس عنده مستكن فى نفسه وهو منذ البداية ينفث من صميم نفسه نفثات الاحساس بعجزه التام فى هذا الوجود .

وعلينا الآن أن نقدم نموذجا من الحكايات الخرافية ونقارنه بعمل أدبى حديث لعلنا نستطيع ان نتمثل ما ذكرناه من وجوه المقارنة عن طريق المنهج التطبيقى . والحكاية الخرافية التى نعرضها حكاية فرعونية وهى حكاية « كتاب الاله توت السحرى »

***

تحكى هذه الحكاية أن الاله « توت » حينما قدم الى الحياة كتب كتابا سحريا . ومن يتمكن من الحصول على هذا الكتاب ويقرأ اول حكمة فيه يستطيع ان يسلط سحره على السماء والأرض وعلى العالم السفلى وعلى الجبال وعلى منابع المياه جميعا ، وامامن يتمكن من قراءة حكمته الثانية فانه يستطيع أن يعود الى الحياة الدنيا بعد مماته . وعلى الرغم من أنه يمتلك حق البقاء فى الحياة الدنيا الا انه لن يستطيع الاقامة فيها ، وفى اثناء رجوعه الى العالم السفلى يرى الاله رع وسط الآلهة وبجواره القمر فى السماء .

وبعد أن كتب الاله توت كتابه السحرى صعد الى السماء . ثم وضع كتابه هذا داخل صندوق من الذهب ووضع الصندوق الذهبى فى صندوق آخر من الفضة ، وهذا بدوره فى صندوق من البرونز والصندوق البرونزى فى صندوق من الحديد . ثم القى الاله توت هذه الصناديق جميعها فى البحر وعين حراسا من التنين والعقارب والأفاعى تحرسها على مسافة ميل . كما أنه اختص الصندوق الحديدى بأفعى تلتف حوله .

وحدث ان كان لفرعون ابن يدعى نفركاه بتاح ، كان متزوجا من ابنة لفرعون تدعى اهويرى . وقد رزق منها بولد سماه مرآب . أما نفركاه بتاح فكان عالما ، وقد قضى عمره بجوار كبار الكهنة وفى دراسة

اقدم الكتابات ، ومن خلال قراءته تعلم السحر وعرف الكثير مما لا يعلمه الآخرون . وبينما كان يقرأ فى شغف ذات يوم فى احدى المعابد ، نظر اليه احد الكهنة وضحك منه ساخرا ، فلما سأله نفركاه بتاح عن سبب ضحكه أجاب بانه يضحك منه

لانه يجهد نفسه فيما لا معنى له ، ثم أخبره انه اذا شاء ان يقرأ كتابات ذات اثر فعال فعليه أن يتبعه الى مكان ما حيث يوجد كتاب الاله توت السحرى الذى كتبه بخط يده. ثم حكى له قصة هذا الكتاب. عندئذ اجاب نفركاه بتاح انه يرغب فى قراءة هذا الكتاب . وهو على أتم استعداد لأن يقدم فى سبيل ذلك تضحيات بالغة . عندئذ اسر اليه الكاهن بالمكان الذى يختفى فيه الكتاب . ثم أخبر نفركاه بتاح زوجته بما حدث . وما ان سمعت الزوجة بهذا الخبر حتى رفعت صوتها باللعنة على الكاهن وعلى معبده . قالت : « لعل الاله آمون ينزل عليه العقاب .. لقد قدر على ان اعيش حياتى فى كآبة وحزن » ثم توسلت الى زوجها الا يقدم على هذا الفعل ، ولكنه لم يصغ لتوسلاتها واخبرها بانه سيستقل المركب معها ومع ولده مرآب الى صعيد مصر لكى يظفر بكتاب توت السحرى . ثم ابحروا جميعا الى قفط . وهناك ترك نفركاه بتاح زوجته وابنه فى بيت تهيأت فيه كل أسباب الراحة . أما هو فملأ سفينة فرعون التى استقلها الى قفط بالرمال ثم صنع لنفسه سفينة أخرى من الشمع صور فيها البحارة والمجاديف ثم تلا كلمات سحرية ، فاذا بنموذج السفينة يتحول الى سفينة حقيقية مزودة بالبحارة والمجاديف . ثم استقل هذه السفينة واصطحب معه سفينة فرعون وابحر بعيدا عن قفط فى حين بقيت اهويرى زوجته على حافة البحر تنتظر زوجها وقلبها يرتعد خوفا وقلقا .

***

القى نفركاه بتاح أوامره الى البحارة ان يبحروا حيث الكتاب السحرى ، فأطاعوا أمره واستمر سيرهم اياما ولياليا . وفى اليوم الثالث وصلوا به الى مكان الكتاب . وهناك اخذ نفركاه بتاح يلقى بالرمال فى البحر حتى اعترض مجرى المياه سد من الرمال . عندئذ ظهر له الحراس من العقارب والأفاعى والتنين ، وشاهد الأفعى تتلوى حول الصندوق . فقرأ نفركاه بتاح كلماته السحرية واقتحم الطريق الى الصندوق . ولما اعترضت طريقه هذه الحيوانات قاتلها حتى قضى عليها ، ولكنها سرعان ما كانت تسترد أشكالها الطبيعية وتعود الى الحياة مرة اخرى . فقاتلها مرة بعد مرة . وفى كل مرة كانت تستعيد شكلها . عندئذ فرق بين أجزائها المتناثرة بسدود من الرمال ، فلم تتمكن بعد ذلك من استعادة شكلها والعودة الى الحياة وبعد ذلك وصل نفركاه بتاح الى مكان الصندوق الحديدى وفتحه . واخذ يفرغ الصندوق تلو الآخر حتى وصل الى الكتاب . فلما قرأ أول حكمة فيه احاط علما بما فى السماوات والأرض .

فلما قرا الحكمة الثانية رأى الاله رع اله الشمس مع الآلهة الأخرى ، كمارأى القمر عند بزوغه والنجوم فى أشكالها الحقيقية . وكان الضياء يسطع امامه فى حين ظل الظلام الدامس من خلفه. وما أن أطلع على كل شيء فى الكتاب حتى تلا بعض الكلمات السحرية ، فانقسم البحر فصعد الى أعلى واستقل السفينة وامر البحارة ان يرحلوا الى المكان الذى ابحروا منه . وبعد ايام وصل الى قفط حيث وجد زوجته تنتظره على حافة البحر . فما أن شاهدت الكتاب فى يد زوجها حتى قالت له : « أعطنى هذا الكتاب الذى جر علينا المتاعب البالغة لكى القى عليه نظرة » . فناولها الكتاب . فما قرات الصفحة الأولى حتى علمت بكل ما فى السماوات والأرض ، فلما قرات الصفحة الثانية رات الاله رع اله الشمس فى ملكوته السماوى كما رات القمر وهو يسارع والنجوم فى أشكالها الطبيعية . ولم يكتف نفركاه بتاح بهذه المعرفة ، ولكنه احضر ورقة من البردى وسطر عليها كل ما فى الكتاب ثم تركها تذوب فى الماء وشرب الماء حتى لا يفوته شيء من قوة هذا الكتاب السحرى . ثم صعد الجميع فى السفينة وابحروا راجعين .

ووصل الى علم الاله توت ما فعله نفركاه بتاح . فذهب لتوه الى الاله رع وقال له : ان نفركا بتاح خطا الى حدود معرفتى . لقد استولى على صندوقى الذى يحتوى على كتاباتى بعد أن قتل حراسه . فأجابه الاله رع ان نفركاه بتاح وأمثاله ملك له ،وله ان يتصرف كما يشاء . حينئذ اصدر الاله توت أمرا الهيا من السماء بالا يصل نفركاه بتاح سالما الى ممفيس .

وبينما كانت سفينة نفركاه بتاح تسير فى عرض النهر اذ سقط مرآب فى مجرى الماء . فصرخ الجميع وتلا نفركاه بتاح لتوه كلمات السحر فصعد ابنه الى المركب . ثم تلا كلمات أخرى لكى يعرف ماصنعه توت مع الاله رع · كما ان الابن اخبراباه بما يتهدده من خطر . اذ حكم الاله رع ان يعود الابن الى قفط ويدفن هناك وحيدا . حينئذ رجع الوالدان بولدهما الوحيد الى قفط . وهناك وضعاه فى سرج وتركاه مدفونا فى جبال قفط القاحلة .

***

واستحلفت الزوجة زوجها ان يرجع الكتاب مكانه حتى لاتحدث مأساة أخرى ، ولكن نفركاه بتاح لم يستمع الى توسلات زوجته ، واستمر فى الرحيل متجها الى الشمال · على بعد ميل من قفط وبينما كانت الزوجة تخطو بضع خطوات فى المركب سقطت فى مجرى الماء · فصرخ الجميع واسرع نفركاه بتاح وتلا كلماته السحرية . فصعدت الزوجة الى السفينة واخبرت زوجها بالخطر الذى يتهددها ، وأعادت عليه الشكوى التى رفعها توت الى الاله رع بسببه . فرجع نفركاه بتاح الى قفط مرة اخرى ، ووضع امرأته فى سرج وجعلها ترقد الى جوار ابنها فى جبال قفط القاحلة ·

عندئذ قال نفركاه بتاح لنفسه ماذا يمكن أن يقول لفرعون اذا ما سأله عن ابنه وزوجته ؟ أيعود الى قفط ويرد الكتاب الى مكانه ؟ ولكنه أصر على الاحتفاظ به . فأحضر شريطا مقدسا وربط الكتاب حول وسطه اصرارامنه على الاحتفاظ به . ثم استمر فى السير · وما ان خطا قدر ميل متجها الى الشمال حتى سقط فى مجرى النيل · وهنا صرخ كل من فى المركب : « يا لهامن مصيبة كبرى ، ويا له من ألم عميق! لقد اختفىالرجل العالم ، الكاتبالنابغة الذى ليس له مثيل بين الخلق » . ثم تحركت السفينة دون أن يعلم الناس اين رقد نفركاه بتاح .

وصلت السفينة الى ممفيس وأخبر رجالها الملك بما حدث . فأعلن الحداد فى مملكته . ثم رحل الجميع ليشاهدوا السفينة التى كان يركبها نفركاه بتاح فى مغامراته . ولكنهم فوجئوا به يجلس بجانب المجداف وقد شد الكتاب حول وسطه . فأحضروه للملك فاقترح الملك أنيرجع الكتاب الى مكانه مرة أخرى لأنه جر الهلاك على نفركاه بتاحوعلى أسرته. ولكن الكهنة اقترحوا أن يتركوا له الكتاب لأن الهلاك قد قدر له بسبب مسعاه فى الحصول عليه . ثم أرسل الملك نفركاه بتاح ليدفن مع زوجته وولده · وبعد سبعين يوما احضروه فى سرج ليرقد رقدته الأخيرة فى ممفيس .

***

ومرت بعد ذلك مئات السنين . وحدث ان كان يعيش فى ممفيس ابن الملك رمسيس الثانى ستونخع م واس · كان كاهنا كبيرا ورجلا عالما ، وكان الى جانب ذلك يمارس السحر . وذات ليلة رأى ستون فى رؤياه نفركاه بتاح وعلم منه قصته ، وكيف انه اكتسب مقدرة بالغة عن طريق الكتاب السحرى ، وكيف انه — رغم موته — لا يزال يتحرك على وجه الأرض عندئذ اصر ستون على أن يحصل على الكتاب الذى شده نفركاه بتاح حول وسطه واخذه معه فى قبره . ولكن ستون تعب كثيرا فى محاولة الوصول الى قبر نفركاه بتاح ، ومع ذلك لم يهتد اليه . وذات مرة عثر على قبر أحد الأشراف . فسأله عن مكان قبر نفركاه بتاح . فأجابه : « سر فى طريقك حتى تصل الى سلسلة الجبال التى تسكنها الغربان والنسور . انها سترشدك الى مكان قبر نفركاه بتاح » . وسار ستون فى طريق طويل مقتفيا أثر صوت نواح الغربان حتى وصل الى قبر نفركاه بتاح . وهناك وجد الكتاب قد شد حول وسطه بشدة . ولما حاول أن ينتزعه تمثلت أمامه روح الزوجة أهويرى والابن مرآب ومعناه من اخذ الكتاب . ثم قصا عليه قصة المصير المشئوم . ولكن ستون توسل اليهما أن يتركاه يأخذ الكتاب والا انتزعه قهرا · حينئذ تحرك نفركاه بتاح واجابه : « هل فى وسعك أن تحصل على الكتاب عن طريق سحرك أم أنت على استعداد لأن تدخل معى فى مبارزة تحصل بعدها على الكتاب اذا كسبت المعركة ؟ » فأجابه انه مستعد للدخول معه فى مبارزة .

وكسب نفركاه بتاح المعركة مرة بعد مرة . ولما رأى ستون انه خسر المعركة وأوشك أن يخسر الكتاب دعا أخاه ايناروس من قبره وأمره أن يصعد الى سطح الأرض ، ويخبر فرعون بما لحقه من خزى . وعليه أن يحضر معه تعويذة والده وكتبه فى السحر·

وامتثل الأخ لأوامر اخيه. واحضر له ماطلبه ورجع بعدها الى قبره ليرقد مرة أخرى . وما أن امسك ستون بتعويذة أبيه حتى وجد كتاب السحر فى يده.

فأخذه وخرج من القبر . فاذا به يلقى الضياء أمامه والظلام خلفه ، عندئذ بكت زوجة نفركاه بتاح

وقالت لزوجها : « ان ما كسبته من رحلتك الشاقة هو الظلام أما النور فقد فقدته . هأنتذا قد اضعت كل ما تبقى لنامن قوة كانت تعيش معنا فى القبر » .

فأجابها نفركاه بتاح : « لا تحزنى يا عزيزتى ، سوف ارغمه على رد الكتاب . انه لن يجلب لستون اى سعد . بل انه سوف يجعله أضحوكة للاخرين » .

***

وذهب ستون بالكتاب الى فرعون واخبره بما حدث • ولكن فرعون أمره ان يرد الكتاب الى نفركاه بتاح والا ارغمه هذا على ارجاعه . ولم يمتثل ستون لأمر ابيه واشتغل منذ ذلك الحين بقراءة الكتاب وأخذ يتلوه على الناس .

وذات مرة بينما كان ستون يجلس فى معبد ، اذ خطت امرأة بضع خطوات داخل المعبد . وكانت المرأة رائعة الجمال تتزين بالحلى وفى صحبتها الخدم والحشم . وما أن وقع بصر ستون عليها حتى انشغل بها عن كل شيء . ولما رحلت نادى خادمه وأمره أن يذهب ليتعرف على حقيقة هذه المرأة .

ورحل الخادم ثم عاد ليخبر سيده بأن المرأة تدعى تابوبو وهى ابنة رئيس الكهنة ، وقد جاءت الى هذا المكان لتؤدى فريضة الصلاة للاله الأكبر . فلما سمع ستون ذلك أمر الخادم أن يعود اليها مرة اخرى ويخبرها أن سيده انشغل قلبه بحبها وهو يطلبها زوجة له • فان أبت ، فعليه أن يخبرها ان سيده يستطيع أن يستخدم قوته ليخفيها فى مكانمجهول على وجه الأرض ويتركها هناك حيث لا يعلم احد مصيرها •

وما ان نطق الخادم بذلك أمام تابوبو حتى أنبته

وقالت له : « اذا شاء سيدك أن يحدثنى فى أمر فعليه أن يحضر بنفسه . فاذا رغب فى ان يتخذنى زوجة له ، فليعلم أننى لست امرأة عادية . اننى أعيش مع من معى فى بيت مهيأ بكل ما نحتاج اليه • فاذا شاء سيدك فليحضر الى منزلنا هذاحيث اتباحث معه فيما شاء من أمور » .

وعاد الخادم الى سيده بهذه الكلمات • ونسى ستون فى غضبه كتاب السحر الذى كان يطالعه .

وارتاع الكهنة لماحدث لستون ، اذ أنه أغلق الكتاب واستقل مركبا ورحل حيث ابنة كبير الكهنة •

وسرعان ما اهتدى الى بيتها . لقد رآه يعلو الى عنان السماء وقد احاط به سور منيع بداخله حديقة فسيحة . وفى لحظة شاهد تابوبو مقبلة نحوه فسلمت عليه وقادته الى داخل المنزل . وهناك ولما أفصح لها ستون فى النهاية عن رغبته اجابته: « انصحك أن تعود الى البيت الذى جئت منه . اننى لست امرأة عادية . فاذا شئت مع ذلك أن تتزوجنى ، فعليك ان تكتب وثيقة تتعهد فيها بدفع معاش لى طيلة حياتى » . ولما كان ستون قد أسكره الحب فقد كتب الوثيقة ووقع عليها ثم سألها : « هل تكونين بعد ذلك زوجة لى ؟ » . ولكنها قبل أن تجيب عن سؤاله ، قدم الحارس وأخبر ستون أن أولاده واقفون بالباب يبغون لقاءه . حينئذ اجابت تابوبو على الفور : « لديك اذن زوجة واولاد » ثم امرته باستدعاء أولاده ليوقعوا على الوثيقةحتى يكونوا على علم بان والدهم سيتخذ له زوجة ثانية ، وانه كتب لها معاشا يكفيها مدى حياتها ، فلا يختلفون معها فيما بعد . وقدم الأولاد ووقعوا على الوثيقة .

بعد ذلك قال لها ستون : « لقد حققت لك الآن كل رغباتك ، فهل لنا أن نتزوج ؟ »

***

حينئذ اجابته تابوبو : « انصحك أن تعود الى البيت الذى قدمت منه . اننى لست امرأة عادية .

فاذا شئت مع ذلك أن تتزوجنى فعليك أن تقتل أولادك • انهم أولادك من زوجتك الأولى ، ووجودهم يسبب لى الانزعاج »

وكان ستون قدتجرع كأس الحبحتى الثمالة. فأجابها : « فلتنفذى ما يختلج بصدرك من رغبات »

وامرت تابوبو بقتل الأولاد وطرحت بأجسادهم من النافذة . ثم أعاد ستون سؤاله عليها : « أتكونين بعد ذلك زوجة لى » حينئذ اجابت : « اننى الآن على استعداد للزواج منك • هيا أصعد السلم وامض أمامى . لقد هيأت الحجرة لزواجنا » .

وصعد ستون السلم ، ودخل الحجرة، واستلقى على سرير من العاج فى انتظار تابوبو . وقدمت تابوبو اليه رائعة فى ثياب العرس . فما ان رآها ستون حتى قفز من السرير وطوقها بذراعيه واراد أن يقبلها . حينئذ اطلقت تابوبو صرخة عالية وسقطت على الأرض واختفت فى لحظة . ولما افاق ستون ، وجد نفسه عاريا تماما من كل الملابس الدنيوية فى حجرة معبأة بالدخان . فلما نظر حوله وجد فرعون واقفا أمامه والناس يهرعون من حوله ثم اراد أن يقف على قدميه ، ولكنه خجل من عريه. وسأله فرعون : « من الذى أوصلك الى مثل هذه الحالة ؟ » فأجاب ستون : « لقد فعل كل هذا نفركاه بتاح ، اذ اراد أن يكيد لى » . عندئذ اجاب فرعون : « اذن لتوك الى ممفيس فان أولادك فى انتظارك » . فرد عليه ستون قائلا : « سيدى العظيم ، كيف لى أن أذهب الى ممفيس وقد تعريت تماما من أى ثوب دنيوى » فأحضر فرعون له الثياب . وأمره مرة أخرى أن يذهب لأولاده فى ممفيس . ولبس ستون ثيابا جعلته أضحوكة أمام الناس . وجرى بهذه الثياب فى شوارع ممفيس حتى وصل الى بيته ، وهناك وجد أولاده على قيد الحياة ، فاحتضنوه وغمروه بقبلاتهم .

***

وسأل فرعون ستون قائلا : « هل سكرت بالأمس حتى وصلت الى الحالة التى كنت عليها » . عندئذ حكى له ستون قصته بحذافيرها . فرد عليه فرعون قائلا « لقد اخبرتك ياستون من قبل أن مصيرك الهلاك اذا لم ترد له الكتاب . ان نفركاه بتاح قد كاد لك، فلنرجع الآن الكتاب الى مكانه واطلب الصفح. ورجع ستون الى مكان قبر نفركاه بتاح وهو يحمل الكتاب فى يده . فلما رأته أهويرى التى كانت تعيش مع زوجها بروحها قالت له : « ان الاله الأكبر قد ساقك الينا هنا مرة أخرى . وابتسم نفركاه بتاح ساخرا . ثم أشار بيده اشارة سحرية فغمر الضوء المكان . ثم سأل ستون نفركاه بتاح قائلا : « هل من شىء يضايقك يا نفركاه بتاح أستطيع أن أكفيك شره ؟ » . فأجابه نفركاه بتاح : « انت تعرف أن زوجتى وولدى يعيشان معى بروحيهما فحسب فى هذا القبر ، وذلك بسبب اللعنة التى حلت بى من جراء هذا الكتاب . عليك أن تذهب الآن الى قبريهما فى قفط ، وأن تأخذ على عاتقك أن تحضر لى جسديهما .

—

ولكن ستون تعب كثيرا ولم يعثر على قبر الزوجة والابن، فأيقظ أحد الكهنة الكبار من مرقده فى قبره وقال له : « انك شيخ هرم ، وربما عرفت مكان قبرى أهويرى ومرآب » فأجابه الشيخ : « لقد اخبرنى أبى عن جدى ان القبر الذى تبحث عنه يقع فى الجنوب، حينئذ رحل ستون الى الجنوب حيث عثر اخيرا على قبر الزوجة والابن . فحمل جثتيهما فى مركب وسار الى ممفيس ، ثم طرح الجثتين الى جانب جثة نفركاه بتاح بعد ان احكم ربط الكتاب على وسطه مرة اخرى .

***

واذا نحن أمعنا النظر فى هذه الحكاية الخرافية ، فاننا نجد أنفسنا أمام عمل رمزى لا مفر من فهم ما وراء شكله . لقد سعى نفركاه بتاح — وهو يمثل الانسان القديم الحائر فى هذا الوجود — وراء كتاب السحر لعلمه أن ما يحتويه هذا الكتاب كفيل بأن يزيل ما فى نفسه من احساس بالغموض ازاء وجوده فى هذا الكون ، ويكشف له عن سر هذا اللغز . . لغز وجوده فى الحياة . ومعنى هذا أن الانسان القديم شأنه شأن الانسان الحديث ، لم يكن يقنع بتلك التجارب المألوفة وبتلك المعرفة الغيبية التى تواضع عليها المجتمع والناس . فكلاهما يريد أن يخرج من دائرة وجوده المحدودة التى يشعر بأنه أسير فيها وهدفهما من وراء ذلك أن يخضعا نظام الحياة لهما، لا أن يخضعا لنظام الحياة . ومن هنا اتفقت هذه الحكاية — بوصفها نموذجا لما شابهها من الأعمال الأدبية الشائقة القديمة — مع الأعمال الأدبية الحديثة التى تصور البطل كائنا غريبا فى مجتمعه . وهو من شدة حيرته وشكه فى حقيقة وجوده ، يترك الواقع وراءه سعيا وراء مجالات جديدة هى مزيج من الوهم والخيال ، ولكنه يلجأ اليها هروبا من شكه وحيرته .

ونمثل هنا — فيما يختص بالأعمال الأدبية الحديثة — بمسرحية « يا طالع الشجرة » . فعلى

الرغم من أن هذه المسرحية قد تناولها بالبحث أكثر من ناقد ودارت حولها المناقشات الطويلة ، فاننا نفضل مع ذلك ان نمثل بها لابغيرها من الأعمال الادبية الغربية الحديثة التى تصور الانسان كائنا قد وقف عن الحركة تماما ولا سبيل له الا اللغو بتفاهة الحياة وسخفها والرغبة فى الخلاص منها مثل مسرحيات « بيكيت » وغيره .

***

فالشجرة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » رمز لحياة بهادر أو حياة الانسان . وبهادر مستغرق فى شجرته هذه أى فى حياته الى درجة انه يكاد يعيش فى غفلة تامة عما حوله . فهو يقضى نهاره بجانبها وهو يسعى للحصول لها على سماد غريب يغذيها حتى تستطيع ان تثمر ثمارا مختلفة فى فصول السنة المختلفة . أى أن بهادر ــ هو صورة للانسان الحديث ــ لكى يهرب من حياة الواقع ــ يريد ان يجرى وراء تجارب جديدة لعلها تكون أكثر اثمارا وخصبا .

ولكن هذه الرغبة فى الانطلاق من القيود والبحث فى الحاح واصرار وراء حياة أخرى يتوهم الانسان أنها تسلى نفسه الحزينة المتعبة ــ هذه الرغبة لابد أن يكون وراءها تضحية بل تضحيات . وقد رأينا أن نفركاه بتاح قد ضحى بولده وزوجته كما ضحى ستون بولديه فى سبيل الانطلاق من حدود الواقع .

وفى مسرحية « يا طالع الشجرة » . اتهم بهادر بقتل زوجته بهانة ، ولم يكن متهمه سوى ضميره أو «الأنا الأعلى» فلما تدخل الدرويش (اللاشعور) وصارح بهادر بما يحاول أن يختزنه فى هذا اللاوعى واقر التهمة حاضرا أو مستقبلا . ذلك لأن شجرة بهادر هى كل شيء عنده ويهمه أن يغذيها بأثمن غذاء ولو كان هذا الغذاء جسد انسان .

الزوج : شجرتى هذه يمكن أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة فى الفصول المختلفة ؟!

الدرويش : اذا تغذت بالسماد الذى تعرفه .

الزوج : أى سماد تعنى ؟

الدرويش : اذا دفن تحتها جسد كامل لانسان فانها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات .

ويفاجأ الزوج بهذه الحقيقة ، وهى التى لم يعلنها لنفسه صراحة من قبل .

الزوج : قتلت زوجتى لاغذى الشجرة ؟! هذا السبب الخرافى غير المعقول هل يمكن أن يخطر على بال انسان فى عصرنا الحاضر .

على أن هذا الانسان الحائر ــ رغم اقتناعه بفشل تجربته أو بفشل تجربة غيره ، لا مفر له من أن يستسلم لهذا الفشل ، اذ لم يعد فى استطاعته أن ينتمى الى عالم الواقع . ونحن نجد ان ستون فى الحكاية الخرافية يصر على ان يغامر مغامرة نفركاه بتاح على الرغم مما يعرفه من مصير نفركاه بتاح الأليم . وقد تمثلت أمام ستون حياة الوهم فى صورة امرأة أنذرته وحذرته عاقبة سعيه وراءها . ثم طلبت منه ــ بعد أن رأت منه هذا الاصرار ــ تضحيات بالغة . ولما قبل ستون أن يضحى بأعز ما لديه اختفت حياة الوهم من امامه . وقد تركته المرأة ــ بعد ان أفسحت الطريق امامه للتضحية والمغامرة ــ عاريا من كل لباس دنيوى ، أى أنها تركته عاريا من كل أمل يمكن أن يربطه بالحياة .

***

ان الانسان الحديث ــ ومثاله القديم ــ الذى عكف على ذات نفسه وانشغل دائما بسؤالها عن الحقيقة . ثم انفصل بها ــ تبعا لذلك ــ من الواقع الى اللاواقع ــ قتل فى سبيل ذلك العاطفة والحب، وهما الزم لوازم الانسان لارتباطه بعالم الواقع . ولما قتل الانسان العاطفة والحب فقد قتل أفراد أسرته اذ أن صلتهم به لا تقوم الا على الحب .

وهكذا نجد أن حكايتنا الخرافية قد اتفقت تماما مع احدث أعمالنا الأدبية فى موضوعها وفكرتها . أما الاسلوب الانفرادى اللاواقعى فهو يتمثل لنا واضحا فى كل من العمليتين . وسفينة نفركاه بتاح التى صورها من الشمع ثم نفخ فيها فاذا بها سفينة طبيعية ، تقابل ما صنعه الدرويش حينما سئل عن تذكرته ولم تكن لديه واحدة ، فلما ألح المفتش (بهادر) فى السؤال ، مد يده خارج نافذة القطار فاذا عشرة تذاكر تسقط فى يده ، كما أن صوت الاحتفال بالسبوع (اسبوع الجنين الذى لم يولد) الذى كانت بهانة تسمعه ،انما يذكرنا بصوت الزوجة

التى ترقد فى قفط وتسر الى زوجها الذى يرقد فى ممفيس ـ بعد أن سلب منه الكتاب السحرى ـ بأنه لم يكتسب من مغامراته سوى الظلام أما الضياء فقد فقده ، انبهادر وبهانة ومثلهما نفركاه بتاحشخوص تعيش كلها فى أوهام . وفى بعض الأحيان تزعجها ذكريات الماضى التى كثيرا ما تتمثل أمامها تذكرها بفشلها .

***

وأولاد ستون الذين قتلوا وطرحت أجسادهم من النافذة ، واذا بهم بعد ذلك لم يقتلوا وانما ظلوا ينتظرون عودة أبيهم ، انما يذكرنا كذلك بغيبة الزوجة واتهام الزوج بقتلها . ثم اذا بها تظهر حية مرة أخرى . لقد قتل هؤلاء جميعا قتلا نفسيا ولكنهم ظهروا على مسرح الحياة مرة أخرى لكى يذكروا القاتل بجريمته .

بقى أن نشير الى شىء آخر فى معرض المقارنة بين العملين ، وهو استخدام كل منهما للرمز الدرامى . فليس يكفى أن نقول ان الشجرة رمز للحياة ، كما ان كتاب السحر والمرأة رمز لحياة الوهم الخادعة وانما يجب أن نضيف الى ذلك أن هذه الأشكال قد خلقت فى العمل الأدبى لتبرز مغزاه الدرامى واذا كانت الدراما معناها الصراع ، فان هذه الأشياء قد تسببت فى خلق الصراع فى نفس الانسان. اذ كان عليه أن يختار بين أن يجرى وراء كتاب السحر والمرأة ، وأن يقدم لشجرته جسد انسان كامل غذاء لها ، أو يدع هذا كله ليعيش فى حياة الواقع . وقد تصارع الانسان مع نفسه فى سبيل هذا الاختيار ثم اختار فى النهاية أن يقتل لحياة الواقع .

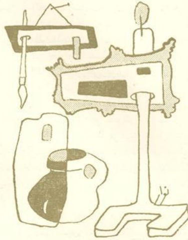
وما تزال أسطورة « الأرض الخراب » التى عبر عنها الشاعر العبقرى ت · س · اليوت منذ مايقرب من نصف قرن ـ موضوع أدبنا الحديث . لقد صرخ الشاعر فى يأس من الخراب الذى آلت اليها حياتنا المعاصرة · انها حياة رائعة جميلة فى مظهرها ، ولكنها فى حقيقتها جرداء قاحلة كالارض الخراب .. انها حياة زائفة خادعة لأنها سلمت للانسان المعاصر سلاحا قويا استطاع أن يقتل به الآخرين · فلا هو يحيا حياة هانئة ولا هم يتنسمون عبير الحياة .. وكيف يتسنى للقاتل أن يعيش حياة هانئة وكيف يستطيع المقتول أن يتنسم عبير الحياة !!.





فلسفة الفن عند ميرلوبونتي

بقلم : الدكتور زكريا ابراهيم

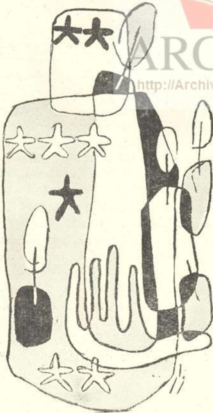


منذ عامين تقريبا أفل نجم الفيلسوف الفرنسي الكبير موريس ميرلو بونتي ، ولما يتجاوز الثالثة والخمسين من عمره . وقد أحدثت وفاته صدى أليما في شتى الأوساط الفلسفية التي عرفته مفكرا ممتازا ، ومحاضرا بارعا ، وأستاذا محبوبا . ولا زال كاتب هذه السطور يذكر الاستقبال العظيم الذى قوبلت به محاضرة ميرلو بونتي الافتتاحية بالكوليج دى فرانس عام ١٩٥٢ ، وكان قد اختير لكرسى الفلسفة بهذا المعهد الكبير ، خلفا للاستاذ لويس لافل ومن قبله ادوار ليروا ، خليفة برجسون العظيم . وقد بدأت شهرة ميرلو بونتي على أعقاب الحرب الاخيرة ، حينما ظهرت له رسالتان قيمتان احداهما عن « فنومنولوجيا الادراك الحسى » ، والأخرى عن «بناء السلوك» . وقد كان هذان العملان الفلسفيان موضع اعجاب وتقدير من جانب المشتغلين بالدراسات الفلسفية في السوربون ، فلم يلبث صاحبهما أن عين أستاذا للفلسفة بكلية الآداب بجامعة ليون ، ثم أستاذا لعلم النفس بالسوربون ، ولا تقتصر أهمية هذين البحثين على ما ورد فيهما من دراسة فنومنولوجية دقيقة جعلت ميرلو بونتي يحتل مكانة مرموقة في الصفوف الأولى من مدرسة هوسرل ، وانما تتجلى اهميتها ايضا فى أنهما قد عملا على ظهور نزعة وجودية جديدة تتسم بصبغة عقلية واضحة على خلاف سائر النزعات الوجودية الاخرى التى كانت سائدة فى تلك الآونة . والواقع اننا لا نجد لدى ميرلو بونتي اية نزعة رومانتيكية عاطفية ، بل ان مؤلفاته جميعا حافلة بالكثير من المعلومات العلمية الدقيقة ، والتحليلات السيكولوجية العميقة ، فضلا عما يغلب عليها من مسحة عقلية تقليدية . وقد بنى ميرلو بونتي نظريته فى السلوك على اساس المامه الواسع بنظرية « الصورة العامة » (أو الجشطلت) ، والنظرية السلوكية ، وغيرهما من نظريات علم النفس الحديث . ثم جاءت دراسة ميرلوبونتي للفلسفة الظاهرية عند هوسرل ، فكانت حافزا له الى تطبيق المنهج الظاهرى على السلوك الانسانى . ومن هنا فقد كان ميرلو بونتي - من بين جميع المفكرين الوجوديين الفرنسيين - اقربهم الى الفلسفة الصرفة ، والدراسة العلمية الجدية ، خصوصا وانه لم يصرف جهوده الى كتابة قصص او تاليف مسرحيات ، بل هو قد كرس كل جهوده لحل مشكلات الفلسفة وعلم النفس بطريقة منهجية اكاديمية . ولعل هذا هو

السبب فى اختياره لشغل منصب الأستاذية بالكوليج دى فرانس ، وهو منصب كبير لا يشغله عادة فى فرنسا سوى أقطاب الفكر الممتازين من العلماء والفلاسفة .

وليس ميرلو بونتى دخيلا على الدراسات الجمالية ، فقد ظهرت له منذ عام ١٩٤٥ دراسات هامة فى فلسفة الفن ، لعل أهمها بحثه الموسوم باسم « شك سيزان » ، ثم دراسته التى كتبها تعليقا على رواية سيمون دى بوفوار الأولى (١) ، وكان عنوانها « الرواية والميتافيزيقا » . ولكن قراءة ميرلو بونتى لدراسة المفكر الفرنسى الكبير أندريه مالرو التى صدرت فيما بعد تحت عنوان « سيكولوجية الفن » (فى جزءين عام ١٩٤٧ ، وعام ١٩٤٨) قد عملت على توجيه اهتمامه نحو مشكلات التعبير ، والابداع ، والطراز ، والتمثيل ، والتقليد فى الفن ، فكان من ذلك أن أصبح لميرلو بونتى مذهب جمالى خاص هو ما سنحاول فى هذه العجالة القصيرة أن نأتى على الخطوط البارزة فيه .

ولابد لفهم فلسفة ميرلو بونتى فى الفن من ربط نظريته الجمالية بمذهبه الفنومنولوجى العام . وهنا نجد فيلسوفنا يقرر أن الجسم كائن فى العالم كالقلب فى الجهاز العضوى ، وأن الادراك الحسى « فعل » ندرك عن طريقه الموضوع ادراكا مباشرا دون أدنى واسطة ، بل دون حاجة الى أى تأويل أو تفسير . فليس «الجسم» بمثابة حاجز يتوسط بيننا وبين العالم ، بل هو أداتنا فى الامتزاج بالعالم والاختلاط بالأشياء . ومعنى هذا أن ثمة اتحادا مباشرا بين الانسان (الذى هو بطبيعته متفتح للعالم الخارجى ، وبين تلك الحقيقة الواقعية التى ندركها من خلال الجسم ادراكا صحيحا ، فتنكشف لنا « الأشياء » عن هذا الطريق بدمها ولحمها — ان صح هذا التعبير — . وكما أن الجسم يعبر عن الوجود الفعلى ، فان القول يعبر عن الفكر الباطنى ، أو ربما كان الأدنى الى الصواب أن يقال انه ليس للفكر « باطن » على الاطلاق ، لأن الفكر موجه منذ البداية نحو العالم الخارجى ، فهو لا يمكن أن يوجد بعيدا عن العالم ، أو خارجا عن الألفاظ . ولما كان من الضرورى للفكر أن يتجسم فى عبارات ، فان المعنى لابد من أن يسكن اللفظ . ولما كان الجسم فى جوهره « تعبيرا » ، فان لكل فعل انسانى « معنى » وميرلو بونتى يهتم بدراسة « اللغة » فيقول انها فى صميمها خروج عن الذات ، واتجاه نحو الآخرين . وليس « القول » مجرد لباس خارجى يرتديه الفكر ، بل هو بمثابة « حضور » للفكر نفسه فى صميم العالم المحسوس . واذن فان اللغة ليست مجرد عرض خارجى يصاحب العمليات الذهنية التى تقوم بها الذات ، بل هى عبارة عن « الوضع » الذى تتخذه الذات الناطقة فى عالم المعانى . وليس المقصود بهذا أن « معنى » اللفظ متضمن فيه (أو كامن فيه) من حيث هو صوت ، وانما لابد من أن نتذكر دائما أن للغة طابعا عرضيا يجعل منها عملية اصطناعية لا تقوم على مجرد « علامات » طبيعية . ولكننا نلاحظ مع ذلك — فى بعض الحالات — أنه قد يكون من شأن اللغة أن ترتد بنا الى العالم الطبيعى للانسان ، اذ يجىء « القول » فيعود بنا الى تلك « الماهيات » العاطفية أو الانفعالية التى هى الأصل فى كل تعبير فنى . والانسان — فى رأى ميرلو بونتى — يملك قدرة غير محدودة على التعبير ، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق « اللغة » فحسب ، بل هو قد يعبر عن نفسه أيضا بعلامات أو امارات هى الأصل فى كل تعبير لغوى . وهذه القدرة



(١) ونعنى بها رواية « المدعوة » Invitée التى ظهرت عام ١٩٤٣ (عند جاليمار)

الفائقة على التعبير هى التى عملت على ظهور « عوالم لغوية » كثيرة ، لعل فى مقدمتها جميعا « عالم الشعر » (١) .

أما اذا نظرنا الى « التصوير » ، فاننا سنجد ميرلو بونتى يعده لغة ضمنية ينطق بها المصور على طريقته الخاصة . وهنا يساير فيلسوفنا أندريه مالرو فيقول معه ان المقارنة بين التصوير واللغة لا تكون ممكنة ، اللهم الا اذا انتزعناهما مما « يمثلانه » لكى نجمع بينهما تحت مقولة « التعبير الابداعى » وعندئذ فقط نستطيع ان نعد الواحد منهما والآخر مجرد شكلين مختلفين لمحاولة فنية واحدة . ولقد ظل المصورون والأدباء يعملون قرونا طويلة دون ان يخطر على بال اية طائفة منهما أن ثمة قرابة وثيقة تجمع بينها وبين الطائفة الأخرى . ولكن الواقع نفسه شاهد على أن كلا منهما قد اجتاز نفس المخاطرة التى اجتازها الآخر ، ولقى نفس المصير الذى لقيه الآخر . وقد يكون من الحديث المعاد ان نقول أن كلا من الفن والشعر قد كان فى البدء مجرد وسيلة لخدمة المدينة ، والآلهة ، والحقيقة القدسية فلم يكن فى وسع الواحد منهما أن يشهد مولد اعجازه الخاص ، اللهم الا فى مرآة قوة ما من القوى الخارجية . ثم ترقت الحضارة البشرية ، فاستطاع كل من التصوير والشعر فيما بعد أن يبلغ المرحلة الكلاسيكية التى اصبحت بمثابة تعبير زمنى دنيوى عن العصر الدينى القدسى . وهكذا صار الفن عبارة عن عملية « تمثيل » (أو تصوير) للطبيعة ، وكان كل مهمة الفنان أن يعمل على تجميل الطبيعة ، ولكن على شرط أن يراعى القواعد التى تفرضها عليه الطبيعة نفسها . ولعل هذا ما عبر عنه الكاتب الفرنسى المشهور لابروبير حينما ذهب الى ان المهمة الوحيدة للاديب هى العمل على البحث عن التعبير الصحيح الذى حددته لغة الأشياء سلفا ، لكل فكرة من الأفكار . ولا شك أن هذه النظرية تفترض أن ثمة فنا قبل الفن ، أو ادبا قبل الأدب ، وكأن العمل الفنى لا يبلغ ما يراد له من الكمال ، اللهم الا اذا استطاع أن ينتزع اجماع الناس ، مثله فى ذلك كمثل الأشياء التى تقع تحت طائلة حواسهم . وهذا الوهم الموضوعى الذى طالما استبد بعقول الناس هو الذى عمل على ظهور النزعات الحديثة فى الفن والادب ، فكان من ذلك ان أصبح التصوير الحديث

(١) زكريا ابراهيم « الفلسفة الوجودية » دار المعارف ١٩٥٧ الفصل السابع ص ١٣٧ – ١٣٩ .

(مثلا) – فيما يقول مالرو – مجرد عود الى الذات . ولكننا لو انعمنا النظر الى هذا الوهم الموضوعى – فيما يرى ميرلو بونتى – لاستطعنا ان نتحقق من ان له جذورا عميقة متأصلة فى طبيعة التعبير الفنى نفسه ، بحيث قد لا يحق لنا أن نبادر الى رفض العالم المرئى ، على نحو ما فعل مالرو حينما تسرع فى الحكم فراح يطوى الفن فى ثنايا عالم سحرى مجهول لا يكاد يمت بادنى صلة الى عالم الواقع .

وهنا يعاود ميرلو بونتى عملية تحليل الفن الحديث (التى كان مالرو قد بداها) فنراه يحاول ان يشرح لنا وظيفة « التمثيل » فى فن التصوير بالزيت ، باعتبارها بحثا عن العلامات أو الأمارات التى تستطيع أن توهمنا بوجود عمق حقيقى ، أو حركة حقيقية . أو ملمس حقيقى ، أو احجام حقيقية لتلك الموضوعات الممثلة على القماش . وقد برع الفنانون الكلاسيكيون فى اكتشاف شتى الحيل التكنيكية من أجل اتقان وظيفة « التمثيل » ، فكان المثل الأعلى للتصوير عندهم هو أن يوصلنا الى الأشياء ذاتها . ومن هنا فقد كان الهدف الأسمى للتصوير الكلاسيكى هو أن يبلغ من الدقة حدا يستطيع معه ان يكون « مقنعا » فى نظرنا كالأشياء سواء بسواء ، وكان كل غرض المصورهو ان يفرض نفسه علينا كما تفرض الأشياء نفسها على حواسنا . وما دام جهاز الادراك الحسى هو اداتنا الطبيعية فى التواصل مع الآخرين ، فليس بدعا أن يهيب المصور بهذا الجهاز حتى يؤثر على احساسات غيره من الناس . اليس لدينا جميعا « عينان » تعملان بنفس الطريقة ، وتقرآن الأمارات الخارجية على نحو واحد بعينه ؟ واذن ، فلماذا لا يكون فى وسعنا جميعا – حينما ننظر الى لوحة واحدة بعينها – ان نشهد منها نفس المنظر الذى اراد له الفنان ان يكون منافسا للطبيعة ؟ (١)

بيد ان الفنانين الكلاسيكيين لم يكونوا أدعياء فن بل هم قد كانوا فنانين صادقين بكل ما لكلمة « الصدق الفنى » من معنى . ومهما كان من أمر تلك النزعة التمثيلية التى سيطرت عليهم ، فان التصوير عندهم لم يقتصر فى يوم ما من الأيام على النقل عن الطبيعة او مجرد تمثيل الواقع . ومالرو على حق حينما يقرر أن المفهوم الحديث للتصوير – باعتباره تعبيرا ابداعيا – لم يكن مفهوما جديدا كل

M. Merleau-Ponty : «Signes», Le Gallimard, Paris, 1960, p. 60.

الجدة الا بالنسبة الى الجمهور وحده ، فى حين ان المصورين انفسهم قد طبقوا هذا المفهوم بالفعل فى كل ما حققوه من اعمال فنية ، دون ان يكون لديهم معرفة نظرية واضحة بمثل هذا التصور الجديد للفن . وهذا هو السبب فى أن أعمال الفنانين الكلاسيكيين كان تنطوى دائما على معنى آخر ، ان لم نقل اعظم ، مما كانوا يظنونه هم انفسهم ، وكأن هذه الأعمال قد كانت تنبىء هى نفسها بما سيكون عليه التصوير الجديد بعد ان يكون قد نجحفى التحرر من قوانين التصوير الكلاسيكى . والواقع انه حينما كان المصورون الكلاسيكيون يصوبون انظارهم نحو العالم الخارجى ، ظانين انهم يلتمسون لديه سر التمثيل الوافى الدقيق ، فانهم فى الحقيقة انما كانوا يقومون — من حيث لايدرون — بعمليةتحويل شامل وهى تلك العملية التى أصبح الفن الحديث على وعى تام بها . واذن فليس فى وسعنا أن نعد « التصوير الكلاسيكى » مجرد نقل عن الطبيعة ، او مجرد احالة الى « حواسنا » ، كما انه ليس فى وسعنا أيضا أن نعد « التصوير الحديث » مجرد عود الى الذات ، أو مجرد احالة الى العناصر الذاتية فينا وآية ذلك ان الادراك الحسى عند الكلاسيكيين كان موسوما بالطابع الخاص المميز لثقافتهم ، كما أن ثقافتنا نحن اليوم لا زالت تسم بطابعها كل ادراكنا للمرئيات . ومن هنا فانه ليس أمعن فى الخطأ من ان ندير ظهورنا للعالم المرئى ، لكى نقتصر على الأخذ بقواعد الكلاسيكية ، كما أنه ليس أبعد عن الصواب أيضا من أن نحتبس الفن الحديث بأسره فى قوقعة « الذات » أو فى قمقم « الوجود الفردى » . ولهذا يؤكد ميرلو بونتى انه لا معنى القول بأن الفنان ملزم بالاختيار بين العالم والفن ، أو بين « حواسنا » والتصوير المطلق ، لأن من المؤكد ان الواحد منهما شائع فى الآخر ، وانه لا موضع بالتالى للفصل بينهما على الاطلاق .

حقا ان مالرو كثيرا ما يتحدث عن « المنظور الكلاسيكى » ، وكأنما هو المنظور الأوحد الذى تفرضه علينا طبيعة « المعطيات الحسية » ، ولكن هذا المنظور فى الحقيقة لا يخرج عن كونه اسلوبا واحدا ، ضمن أساليب عديدة ابتكرها الانسان لاسقاط العالم المرئى امام ناظريه . فليس المنظور الكلاسيكى سوى تأويل اختيارى للعيان التلقائى ، بمعنى انه تنظيم ارادى للموضوعات فى نسق ادراكى من نوع خاص . والواقع أن الموضوعات الماثلة فى العالم الخارجى تتنازع انتباهنا ، ويريد كل منها أن يستأثر بادراكنا كله ، على حساب غيره من الموضوعات الأخرى . ولكن المصور يجىء فيضع كلا منها فى موضعه الخاص ، دون أن يدع واحدا منها يفرض نفسه على انتباهنا بالطريقة التى تحلو له (اى للموضوع نفسه) . وحينما يفرض المصور على الأشياء ضربا من « التنظيم » أو « الصياغة » ، فانه يخلق عندئذ من مجموعها « منظورا » متسقا ، ويتحكم فيها تحكم الصانع الذى يضع كل شىء فى موضعه . ولا شك ان المصور حين يحاول التعبير عن العمق ، والبروز ، والبعد او القرب ، والصغر أو الكبر ، فانه لابد من ان يجد نفسه مضطرا الى اعادة تنظيم العلاقات بين الاشياء المدركة . وهو مضطر ايضا — حين يعمد الى رسم اى منظر من المناظر — الى أن يتخذ وجهة نظر معينة يرى من خلالها الأشياء ، بحيث يكون أمامه أفق معين تتحدد بمقتضاه موضوعات ابصاره . ومن هنا فان « المنظور » هو فى الحقيقة شىء اكثر من مجرد صنعة خاصة يراد بها تقليد حقيقة خارجية تتجلى للناس جميعا بشكل واحد ، وذلك لأنه بمثابة خلق لعالم خاص قد سيطر عليه بصر الفنان ، فأصبح نسقا منتظما هيهات لأية نظرة تلقائية أن تستوعبه أو أن تحيط به . وحسبنا أن ننظر الى « الوجوه » التى اعتاد المصورون الكلاسيكيون رسمها فى لوحاتهم الشخصية ، لكى نتحقق من انها ليست مجرد ملامح وقسمات ، بل هى امارات وعلامات فى خدمة المزاج او الانفعال أو الطابع الشخصى . وحتى حين يرسم المصور الكلاسيكى اطفالا او حيوانات ، فاننا نراه يخلع عليها طابعا معبرا ، وكأن هذه الكائنات تود لو استطاعت ان تتدرج فى العالم البشرى .. وبهذا المعنى يمكننا أن نقول ان المصور الكلاسيكى قد حاول دائما أن يجعل علاقته بالكون علاقة الشخص الناضج البالغ الذى يتحكم فى العالم ، ويسيطر عليه ، ويمتلك ناصيته

ولكن ، اذا كان التصوير « الموضوعى » نفسه هو فى صميمه ضرب من الخلق او الابداع ، فليس هناك مبرر لاعتبار التصوير الحديث — لمجرد كونه يهدف الى الابداع — عودا الى الذات ، أو عملية تمجيد للفرد . وهنا يفترق ميرلو بونتى عن مالرو ، فنراه يثور على ما قاله هذا الأخير من انه **« ليس هناك سوى موضوع واحد لفن التصوير ، ألا وهو المصور**

نفسه » (١) ونحن نعرف كيف ذهب مالرو الى جعل « الفن » فى خدمة « الفرد » ، وكيف الحق الفنان باهل الطموح وجماعة مدمنى العقاقير ، وكان كل ما يهدف اليه انما هو المتعة الشخصية ، او اللذة الشيطانية ، او العشق الذاتى (فليس بدعا ان يتمرد ميرلوبونتى على هذه الفلسفة الجمالية التى تجعل من فن التصوير مجرد عملية ذاتية يراد من ورائها جعل العالم لحقا تابعا للفرد ، خصوصا وان ميرلو بونتى قد درس فن التصوير عند سيزان ، فادرك كيف ان امثال هذه التعريفات لا يمكن ان تصدق على مصور مثله . والواقع أن سيزان كان يمكث الساعات الطوال امام الموضوع المراد تصويره ، لكى يدرس كتلته ، وكثافته ، وعمقه ، وملمسه ، وصلابته ، ولونه ، ومعالمه .. الخ . ويقال انه صرح لبائع لوحاته « فولار » الذى ظل يرسمه خلال خمسين جلسة قائلا : « اننى لست مستاء من رسمى لواجهة قميصك » .. واذا كان كثير من المصورين المحدثين قد اغفلوا اهمية « التحقيق » ، فان سيزان كان حريصا كل الحرص على تقديم اعمال فنية مكتملة ، لا مجرد صور تخطيطية ناقصة . وميرلو بونتى يذكرنا — فى هذا الصدد — بما قاله سيزان يوما من أن « **المنظر يتعقل ذاته فى ، وما انا الا شعوره او وعيه بذاته** .. (٢) فليس هدف المصور — فى راى ميرلو بونتى — ان يتخذ من الفن اداة للانغماس فى عالمه الخاص او الانطواء على ذاته الفردية ، بل ان الفن — بالنسبة الى المصور — انما يعنى الاتجاه نحو العالم ، والالتجاء الى الآخرين ، من اجل تقديم « عمل » يكون فى جوهره بمثابة « نداء Invitée حقا انه لابد للمصور من أن يرسم بيده هو لا بيد الآخرين ، كما أنه لابد له من ان يرى بعينيه هو لا بعيون الآخرين ، ولكن عمله المتحقق لابد من ان يتخذ صورة « حقيقة » بشرية حية تدعو جمهور النظارة الى المشاركة فى عالم الفنان ، وتضع بين ايديهم لغة تعبيرية صامتة هى فى جوهرها تلك اللغة الخاصة التى أراد المصور أن يخاطبهم بها . وليس المهم فى الفن هو الارتجال ، او مجرد التعبير عن الذات بصورة تلقائية (كما هو الحال لدى المصورين الأطفال) ، بل المهم هو الصياغة المتسقة ، والتعبير الارادى المنتظم الذى يقتضى الدقة والصرامة وروح التشدد مع الذات . وحينما يتجه الفنان بكل جوارحه نحو ذلك العالم الفنى الخاص الذى يريد ان يعبر عنه ، لكى يسجل لنا قصته كلمة بعد كلمة ، دون تسرع او تهاون او تساهل من النفس ، فهنالك فقط قد يكون فى وسعه ان يكون لنفسه صوتا خاصا ينطق به . ولا شك ان صوت الفنان الخاص ليس هو تلك الصرخة الأولية التلقائية التى ينطق بها فى صباه ، بل هو تلك اللغة التعبيرية الارادية التى ينطق بها فى مرحلة نضجه واكتماله . ولهذا يقرر ميرلوبونتى ان التعبير الفنى لا يمكن أن يكون خاضعا لذلك النثر الحر الذى تقدمه لنا لغة الحواس ، بل هو لابد من ان يتخذ طابع الشعر المنظوم الذى يجعلنا نحس باكثر مما تنطق به الأشياء او باكثر مما تراه منا الأعين . وليست مشكلة الفن الحديث — فى راى ميرلوبونتى — هى مشكلة الارتداد الى الذات ، او العودة الى الفرد ، بل هى مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور دون الاستعانة بطبيعة موجودة من ذى قبل (لا يكون على حواسنا جميعا سوى ان تتلاقى فيها) أعنى كيف ينقل الفنان « **الكلى** » نفسه عن طريق « **الجزئى** » الذى هو اخص ما لديه .

والحق أن ما يضعه المصور فى لوحته انما هو طرازه الخاص ، لا ذاته المباشرة ، او طريقته الخاصة فى الاحساس . والمصور لا يكتسب أسلوبه او طرازه الخاص عن طريق صراعه ضد العالم ، وضد الآخرين فقط ، بل عن طريق صراعه ضد نفسه ايضا ، ولم يجانب مالرو الصواب حينما قال ان الأديب فى حاجة الى وقت طويل قبل أن يتمكن من ان ينطق بصوته هو . ولكن ميرلو بونتى يضيف الى هذا ان المصور فى حاجة الى وقت اطول قبل أن يتمكن من التعرف على اسلوبه الخاص فى لوحاته الأولى ، حتى يكتشف فيما حققه ما سوف يكون عليه عمله المتحقق . بل ان ميرلو بونتى ليذهب الى حد ابعد من ذلك فيقول ان المصور عاجز عن أن يرى لوحاته ، كما ان الأديب قلما يستطيع أن يقرا لنفسه والسبب فى ذلك أن التعبير الفنى لا يستحيل الى حقيقة ملموسة بارزة ، او هو بالأحرى لا يصبح « معنى » او « دلالة » بمعنى الكلمة ، اللهم الا لدى الآخرين او فى الآخرين . واذا كان الاديب او المصور قلما يعنى بالرجوع الى اعماله الماضية ، فما ذلك الا لأنه يشعر فى قرارة نفسه بأن أعماله الناضجة تشتمل (الى أعلى درجة) على تلك النبرة الضعيفة

A. Malraux : «Le Musée Imaginaire : «Skira, 1947, p. 59.

M. Merleau. Ponty : «Sens et Non-Sens» Nagel, 1948, p. 32. (Le doute de Cézanne)

التى كانت تتسم بها اعماله الأولى . واذن فلا حاجة بالفنان الى الارتداد نحو تلك الأعمال القديمة ، مـا دام استمراره فى الانتاج هو الكفيل وحـده بربط اعماله الماضية باعماله الحاضرة . وكلما مضى الفنان فى انتاجه ، اخذت اعماله الماضية تضغط على انتاجه الحاضر وترسم امامه طريقا خاصا لا يكون عليـه سوى أن يمضى فيه حتى النهاية ، وكأن كل خطوة قد حققت تتطلب بدورها خطوات اخرى لابد من تحقيقها فى نفس الاتجاه . ولكن ليس معنى هذا ان فى وسع الفنان أن يرتد الى اعماله المتقدمة ، فيقرأ فيها كل ماحققه من اعمال متأخرة ، والا لمـا كان المصور (مثلا) فى حاجة الى التصوير ، وبالتـالى لما كان عليه سوى ان يكف عن التصوير . وانما لابد للمصور من ان يواصل حياة الانتاج الفنى ، لا لكى يستمرىء تلك الحياة أو يسـتمتع بضرب من الاجترار الذاتى ، بل لكى يتخذ منها وسيلة يستطيع عن طريقها ان يشيع فيما حوله ، وكأن عمله الخاص اداة كلية لفهم العالم ورؤية الواقع بالنسـبة الى الآخرين .. وهذا هو السبب فى أن الطراز الخاص بالفنان كثيرا ما ينكشف للاخرين قبل أن ينكشف له هو نفسه . والواقع أن « الطراز » ليس بمثابة مجموعة من العمليات التكنيكية أو السـمات الخارجية التى يستطيع الفنان أن يقوم بعمل «جرد» لها ، وانما هو أولا وبالذات طريقة خاصة فى التكوين او الصياغة يستطيع الآخرون أن يتعرفوا فيها على شخص الفنان ، دون أن تكون هذه الطريقة مرئيـة للفنان نفسه ، اللهم الا فى حدود ضيقة جدا ، مثلها فى ذلك كمثل «صورته الجانبية» أو حركاته اليومية وحينما يقول مالرو ان « الطراز » هو اسلوب خاص فى اعادة خلق العالم وفقا لقيم انسان ما ، الا وهـو ذلك الانسان الذى استطاع أن يكتشفه، فانه لا ينظر الى الطراز من وجهة نظر الفنان الذى يقوم بعملية التكوين أو الصياغة ، بل هو ينظر اليه من وجهة نظر الجمهور الذى يحكم عليه من الخارج . (1)

والواقع أن الفنان لا يعرف شيئا عما ينسبه اليه مالرو حينما يتحدث عن انتصار الفنان على العالم ، لأنه منهمك دائما ابدا فى عمله ، فهو لا يعلم شـيئا عن ذلك « التناقض » المزعوم بين الانسان والعالم ، او بين المعنى واللامعقول،او بين الطراز و «التمثيل» .. الخ .. ولما كان المصور مشغولا فى العادة بالتعبير عن صلاته بالعالم ، فانه قلما يجد فرصة للتباهى بأسلوبه الخاص ، خصوصا وان هذا الأسلوب (أو الطراز) كثيرا ما يتولد لديه من حيث لا يدرى هـو نفسه .. حقا ان الطراز ـ فى نظر المحدثين ـ شىء اكثر من مجرد اداة للتمثيل ، فانه ليس هنـاك فى رأيهم نموذج خارجى لا يكون على « الطراز » سوى ان يعمل على محاكاته ، والا لكان هناك تصوير قبل التصوير ، ولكن هذا لا يبرر ما ذهب اليه مالرو من ان « تمثيل » العالم ليس بالنسبة الى الفنان سوى مجرد اداة فى خدمة الطراز ، وكأن فى الامـكان ان **يعرف الطراز أو أن يراد ، خارجا عن كل احتـكاك بالعالم ، أو كأن الطراز هو فى حد ذاته ((غاية)) . وأما فى رأى ميرلو بونتى فان الطراز لا ينشـا الا فى أحضان الادراك الحسى للفنان من حيث هو فنان ، أعنى انه ضرورة تقتضيها طبيعة هذا الادراك نفسه ، وكأن الفنان لا يدرك الأشياء الا فى اطار خاص هـو ما نسميه بالأسلوب أو الطراز . وحسبنا أن ننظر الى المرآة التى تقع عليها عيوننا ، لكى نتحقق من أنها ليست فى نظرنا مجموعة من الأشكال الجسمية ، أو مجرد نموذج حى ناصع الألوان ، أو مجرد منظر من المناظر ، بل هى أولا وبالذات ((تعبير فردى ، عاطفى جنسى))** ، أو هى ـ على حد تعبـير ميرلوبونتى ـ أسلوب خاص فى « التجسد » يتجلى بأكمله من خلال المشى والحركة والاهتزاز .. الخ . ولكن المصـور حينما يرسم مثل هذه المرأة ، فان ما يضعه عـلى القماش لن يكون مجرد « قيمـة حيـوية » أو « عاطفية » ، أو «جنسية» ، كما أن لوحته لن تكون مجرد صورة لامرأة ، أو لمخلوقة سعيدة أو شقية ، أو لسيدة تحترف مهنة صناعة القبعات أو تفصيل الأزياء ، وانما ستكون رمزا لأسلوب خاص فى المعيشة والوجود فى العالم ، ومعاملة الآخرين ،وتأويل الحياة على نحو ما يتجلى من خلال الوجه ، والمـلبس ، ورشاقة الحركة أو خمول الجسم ، وبعبارة موجزة « علاقة ما بالوجود » ، ولكن هذا الطراز الفنى ، وذلك المعنى التصويرى ، ليسا كامنين فى المرأة التى تقع عليها عينا الفنان ، والا لكانت اللوحة مصـنوعة من ذى قبل ، وانما هما أمران مستحدثان تولدهما فى نفس الفنان استجابته لنداء تلك المرأة ، باعتبارها موضوعا جماليـا . ومن هنا ، فان المعنى الفنى لا يمكن أن يظهر اللهم الا حينما تخضع « معطيـات العالم » لضرب من التحريف المتماسك أو التعديل المتسق . وليس الادراك الفنى سوى تلك العمليـة

(1) Merleau-Ponty : «Signes», (Le langage indirect et les voix du silence), Paris, Gallimard, 1960, pp. 66-7.

الأولية التى يقوم فيها الفنان بتركيز كل القطاعات المرئية للوحة ، وشتى دلالاتها المعنوية ، حول « قيمة جمالية » واحدة بعينها . ولا تبدأ هذه العملية الا حينما تتخذ بعض عناصر العالم — فى نظر الفنان — قيمة ابعاد هامة يحيل اليها سائر العناصر الأخرى ، فتنشأ لديه لغة تعبيرية خاصة ، نفهم من خلالها كل ما يريد الفنان أن ينبئنا به عن العالم . وليس طراز كل فنان (أو أسلوبه) سوى مجموع المعادلات التى يكونها لنفسه من أجل تحقيق عملية التعبير التى تكشف لنا عن طريقته الخاصة فى النظر الى العالم . واذن فان « العمل الفنى » لا يتكون بعيدا عن الأشياء ، وكأنما هو انتاج غريب يتم فى معمل باطنى لا يملك مفتاحه سوى المصور وحده وانما هو ينشأ من نظر الفنان الى عالمه الخاص الذى يستمد منه مبدأ معادلاته الشخصية . ولا يمكن ان يكون عالم الفنان عالما مغلقا سريا هيهات أن ينفذ اليه أحد ، بل هو أولا وبالذات عالم خاص يريد ان يخاطبنا بلغة « الكلى » ، حتى نفهمه ونستجيب له ونقبل عليه .

ولقد روى لنا بعض مؤرخى الفن أن المصور الفرنسى الكبير رنوار كان يتأمل زرقة البحر عند كاسيس Cassis وهو يرسم فى الوقت نفسه لوحة لنساء عاريات يسبحن فى مكان آخر مختلف كل الاختلاف . وكان رنوار يلقى نظرات شاردة الى الفضاء ، ثم يدخل تعديلا طفيفا على هذا الركن أو ذاك من أركان لوحته .. فهل نقول مع مالرو ان عيان رنوار لم يكن موجها نحو البحر ، بقدر ما كان موجها نحو عالمه الفنى الخفى الذى كان فى حاجة الى زرقة البحر التعبير عن عمقه اللانهائى ؟ هذا ما يرد عليه ميرلوبونتى بالسلب ، فانه يرى ان رنوار كان يتأمل البحر لكى يستوضحه سر تلك الزرقة التى كان لابد له من أن يرسمها على القماش لكى يكون ثمة ماء تسبح فيه أشكاله العارية ، فهو كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم سر ذلك الجوهر السائل الذى كان لابد له من التعبير عن حركته ، وتدفقه ، وأمواجه ، واشكاله المتغيرة .. الخ . واذا كان فى استطاعة المصور ان يرسم لوحاته وهو ينظر الى العالم ، فذلك لأن المصور يظن ان الطراز الفنى الذى سوف يعرف به لدى الآخرين انما هو شىء يستطيع أن يعثر عليه فى صميم المظاهر الطبيعية ذاتها ، ومن هنا فاننا نراه يتوهم أنه يكتب ما تمليه عليه الطبيعة ، فى الوقت الذى يكون فيه منهمكا فى اعادة خلق العالم ! ولكن هذا لا يعنى ان عالم الفنان عالم آخر مختلف كل الاختلاف عن عالمنا نحن — كما زعم مالرو — وانما هو عالمنا نحن على نحو ما يراه الفنان ، أو هو عالمنا نحن وقد تحرر من بعض الأعراض أو الشوائب أو الزيادات . والا ، فكيف للمصور او الشاعر ان يقول شيئا آخر غير ما أوحى به اليه لقاؤه مع العالم ؟ اننا فى العادة — كما قال برجسون — لا « ندرك » الا لكى «نعمل» بمعنى أن ادراكنا الحسى موجه منذ البداية نحو استعمال الاشياء والعمل على الاستفادة منها ، ولكن الادراك من أجل العمل — كما هو دابنا فى العادة — ليس ادراكا حقيقيا . ولهذا يجىء الفنان فيضع أمامنا «الشىء» ، كما هو فى فرديته المباشرة العارية دون أن يحفل بطابعه الكلى ، أو استعماله النفعى . ولعل هذا ما أراد ميرلو بونتى ان يعبر عنه حينما كتب يقول : « ان الفنان هو الرجل الذى يثبت على اللوحة ، ويضع بين يدى أكثر الناس انسانية ، ذلك المشهد الطبيعى الذى هم منه بمثابة جزء متكامل لا ينفصل عنه ولكنهم مع ذلك لا يرونه . » (١) .. فالفنان انما يقدم لنا صورة مضيئة ساطعة لكل موجود فردى ، فى حقيقته العينية الأولية المباشرة . ويضرب ميرلو بونتى مثلا لذلك فيقول ان تفاحة سيزان انما تعيد الينا ، أو تضع بين أيدينا ، تفاحة عينية ، فردية ، نستطيع ان نراها وننفعل بها ، على شرط الا يظل ابصارنا النفعى مقيدا بالبحث عن « العام » أو التماس العناصر المشتركة بين هذه التفاحة وبين ما عداها من التفاح الآخر . واذن فان ماهية كل فن — فى نظر ميرلو بونتى — انما هى العمل على تقديم حقيقة عينية أصلية ، أو واقع عار مباشر . ولما كان الموجود البشرى — بحكم طبيعته — موجودا متمركزا فى العالم فانه لا يملك سوى الاتجاه نحو الأشياء ، والتعبير عن صلاته بالموجودات ، والنطق باسم العالم . ولا يخرج الفنان عن هذه القاعدة ، فان فنه لا يعنى الخروج عن العالم ، أو التهرب من الوجود ، بل هو صورة أخرى من صور « الوجود فى العالم » ، أو التعبير عن صلة الانسان بالعالم . (٢)

ولا يشذ الفن التجريدى نفسه عن هذه القاعدة ، فان الفنان التجريدى انما يعبر عن رغبة حادة فى

«Sens et Non Sens» Magel, 1948, P. B4.

A. D. Waelhens : «Une philosopyie de l'Ambiguité» «L'Exestentialisme de M. Merleau-Ponty.» Louvain, 1951, p. 372.

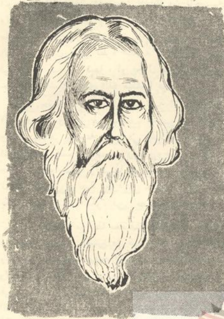
رفض العالم ، ولكن اشكاله الهندسية مع ذلك تظل مفعمة برائحة الحياة ، وكأن شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى فى محاولاته الفرارية اليائسة ! والواقع انه ما دام لا بد لكل لوحة من ان تقول شيئا ، فان‌ای انقلاب حاسم فى مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المعادلات الفنية ، وكأن المصور يريد ان يحل رباط العلاقات الفعلية القائمة بين الأشياء ، لكى يقيم بينها رابطة جديدة تكون أكثر صدقا واعمق دلالة . وهذا هو السبب فى أن الفنانين كثيرا ما يتحدثون عن الصدق والكذب والصواب والخطأ ، وكأن فكرة « الحقيقة » تحتل اهمية كبرى فى مضمار الفن . ولكن الفنانين لا يعنون مطلقا بالصدق الفنى « تشابه » التصوير مع العالم ، بل هم يعنون به اتساق التصوير مع نفسه ، لوجود مبدأ اوحد يسم بطابعه كل وسيلة من وسائل التعبير . واذن فان لدى الفنان دائما شيئا يريد ان يقوله ، أو معنى يريد ان يعبر عنه ، وهو يعمل باستمرار على الاقتراب منه . واذا كان فان جوخ مثلا قد اراد ان « يمضى الى ما هو أبعد » عن طريق رسمه للوحته المشهورة المسماة باسم « الغربان » فليس معنى هذا أن ثمة حقيقة ما كان يريد أن يصل اليها ، وانما معناه انه كان يشعر بأنه لا زال عليه أن يقوم بعمل شيء ما ، حتى يحقق ضربا من التلاقى بين عيانه الخاص وبين الأشياء ، وبذلك يتم التوافق بين ما هو كائن وما لا زال عليه ان يكون ! ولا شك أن مثل هذه العلاقة هى مما لا يمكن نقله او محاكاته . وما أصدق سارتر هنا حين يقول : « انه لا مندوحة للفن من الكذب دائما ابدا ، حتى يكون صادقا » ! ولما كان العمل الفنى لا يهيب فى العادة الا بحاسة واحدة من حواسنا، فانه هيهات له ان يأخذ بمجامع نفوسنا ، او ان يسيطر على كل احساسنا ، أو أن يملأ علينا كل وجودنا ، اللهم الا اذا اتخذ صبغة « الواقعة المعاشة » ، بحيث يصبح شيئا أكثر من مجرد وجود بارد او حقيقة خامدة (اعنى واقعة هامدة قد انطفأت جذوتها) ، فيصير — على حد تعبير جاستون بشلار — « فائقا للوجود » surexistence. وهكذا يخلص ميرلو بونتى الى القول بأن الفن الحديث يضطرنا الى التسليم بوجود « حقيقة » لا تشبه الأشياء ، ولا تحاكى اى نموذج خارجى ، ولا تصطنع وسائل تعبيرية محددة سلفا او معروفة من ذى قبل ، ولكنها مع ذلك « حقيقة » بمعنى الكلمة

تلك هى بعض الجوانب البارزة فى فلسفة ميرلو بونتى الجمالية ، على نحو ما عبر عنها فى آخر ما وصل الينا من كتبه . ولابد من ان يكون القارىء قد لاحظ معنا ان ميرلو بونتى قد خفف من غلواء النزعة الانسانية المتطرفة التى كان اندريه مالرو قد نادى بها حينما ذهب الى ان « الفن درس يقدمه البشر للالهة نفسها » ! وعلى حين كان مالرو يقول ان الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد فى النظر الى العالم ، بل عن أسلوب جديد فى اعادة خلق العالم ، ويقدم لنا عملا مرئيا » . وما دام المصور يرسم ، فهو لن يستطيع أن يرسم سوى لوحات تدور حول هذا العالم . وهو حتى اذا فقد حاسة البصر ، فانه لن يرسم الا اشياء تدور حول هذا العالم الذى لا سبيل الى رفض شهادته ، وان كان رسمه فى هذه الحالة سيعتمد بالضرورة على حواس اخرى غير حاسة البصر . واذن فليس هناك — فى نظر ميرلو بونتى — موضع للفصل بين ما يجىء به الفنان من عنده وما يأخذه عن الأشياء ، بين ما تنطوى عليه أعماله القديمة وما يحمله انتاجه الجديد ، بين ما يستمده من باطن ذاته وما يستعيره من عالم الآخرين .. الخ. وما دام الفنان موجودا بشريا يحيا فى العالم ، ويستجيب له ، ويرد عليه ، فان عمله لن يكون فى صميمه سوى مجرد استجابة للعالم ، وصدى للماضى ، واستمرار لما تقدم من أعمال . ولهذا يقول ميرلوبونتى ان العملية التعبيرية هى فى صميمها تحقيق ، واخاء .. وهكذا نرى أن ميرلو بونتى الذى عاد بالوجودية الى العالم ، بعد أن كانت قد اتخذت لنفسها سلك التهرب الارادى من هذا العالم ، قد عاد بالفن ايضا الى العالم ، بعد ان كان الكثيرون قد أرادوا له أن يكون صورة أخرى من صور الفرار من العالم ..



طاغور الفيلسوف

بقلم
عبد العزيز محمد الزكى



ان طاغور جمع بين كثير من المواهب فى شتى المجالات الأدبية والفنية . فقرض الشعر ، وكتب القصة والتمثيلية ، ورسم اللوح الفنية ، ولحن من الأغانى وأنشدها ، وألف المسرحيات ومثل فيها . ثم هو فيلسوف صاحب مذهب فلسفى متكامل ينظر الى الوجود نظرة شاملة ، ويضع مذهبا عقليا روحيا يفسر مختلف المشكلات الفلسفية سواء أكانت ميتافيزيقية أو خلقية أو فنية أو اجتماعية أو سياسية فى اطار بناء فلسفى متماسك استمد أصوله الفكرية من تعاليم الهند الهندوكية والبوذية والاسلامية ، واستعان فى توضيحه باتجاهات الفكر الغربى الحديث دون أن يضحى بمقوماته الهندية الأصيلة .

الا أنه لم يتبع فى تناول فلسفته الميتافيزيقية اى أسلوب منهجى ، وانما عرضها فى كتابه Sadhana ثم فى كتاب آخر The Religion of man. بأسلوب الفنان الحر الطليق من قيود المذاهب العقلية ، والنظريات الفكرية التى تتقيد بالمنطق . ولذلك توجد شقة كبرى فى تحديد معالم أسس فلسفته التى تضيع فى تيه من التشبيهات والاستعارات ، فأحاطت براعة طاغور الأدبية أفكاره الفلسفية بهالة خلابة من الأساليب الفنية ، قصد منها أن تستثير كيان الانسان كله من فكر وحس ومشاعر وخلجات حتى يبدو أنه لا يعطى أهمية كبرى للمنطق وطرقه البرهانية الاستدلالية .

الا أن طاغور لم يعتمد فى اثبات صدق أفكاره على العقل دون الخيال ، أو على الخيال دون العقل ، وانما خاطب العقل والوجدان معا لكى ينبه جميع قوى الادراك فى الانسان لتتعاون على فهم حقيقة الوجود الأبدية ، وليحفز وعى الانسان الكامل لمعرفة هذه الحقيقة معرفة حية .

وتنحصر فلسفة طاغور الميتافيزيقية فى نظرياته فى « الله » وفى « الطبيعة » وفى « النفس » وأخيرا فى « المعرفة » .

- ١ -

والله عند طاغور هو الحق الذى لا توجد حقيقة غيره لا يحتاج لدليل لاثبات وجوده ، ولا يجب أن نشغل العقل بالبحث عن البراهين التى تؤكد هذا

الوجود ، لأن العقل عاجز عن ادراكه من ناحيـة ، ولأن الله موجود فى أعماق نفوسنا وكامن فى كل ما يحيط بنا من كائنات من ناحية أخرى وما على الانسان الا أن ينظر نظرة صافية فى داخل نفسه ليجد الله مستقرا فيها ، أو يجول بروحه فيما حوله من أشياء ليرى الله منتشرا فيها .

فالله حقيقة حية حاضرة دائمة الاتحاد بشتى الموجودات ، وتنجلى فى مختلف محتويات الكون ، وتتخذ مظاهر متنوعة تبدو فى أشكال الطبيعة المتعددة من انسان وحيوان ونبات وجماد ، وتشمل هذه الأشياء جميعا وتضمها فى وحدة مطلقة أبدية تمنحها حقائق روحية علاوة على مظاهرها المادية لأنه يكمن فيها كمون الفكرة فى القصيدة الشعرية .

واذا كان الله مرتبطا بحقيقته السرمدية فانه حر فى سروره ، فهو يعيش فى سرور دائم وحب أبدى، وأن المعرفة والقوة والعمل تنبعث من طبيعته ولا تفرض عليه ، أى انه يتمتع بحرية كاملة واعية فى العمل ، ولا يؤديه تحت أى ضغط . وبما أن الله دائم الامتلاء بالسرور ومن طبيعة السرور الا يبقى على حالة مجردة ويبحث على الدوام عن قالب مقيد يصب فيه وجوده الحى مثله فى ذلك مثل الشاعر حينما تمتلىء نفسه بالسرور عند اكتمال فكرته الفنية فيسرع فى صياغتها فى قالب الشعر الذى يتقيد بقواعد العروض . وكذلك فاضت الخليقة عن الله ، وكان الكون الصورة التى تجلى فيها سرور الله ، فارتسم سرور الله فى صورة النفس الانسانية المقيدة بالقوانين الأخلاقية ، وارتسم فى سائر مكونات الخليقة التى تتقيد بالقوانين الطبيعية (١) .

فالله روح باطنة كامنة فى شتى أجزاء الكون ، وخلق ظاهر فى نفس الوقت ، يخلق الوجود ويندمج فيه ولا ينفصل عنه أبدا ، لأن سروره الذى يعيش فيه انبعثت منه الخليقة ومنحته السرور كذلك ، وان حبه الذى يهيم فيه فاض عنه الانسان والحيوان والنبات والجماد وسائر الموجودات ، واستقر فى كل ذرة من ذرات الكون . فسرور الله وحبه خلقا الوجود ويربطانه برباط وثيق ويضمانه فى وحدة أبدية لا تنفصم تجعل جميع الحقائق غير متمايزة الا فى المظهر المادى فقط ، لأنها جميعا أوجه مختلفة لحقيقة واحدة هى الله ، فليس فى الوجود غير الله ، وكل ما يبدو خلاف ذلك فهو تعلق بالمظهر المادى الكاذب دون الجوهر الروحى الحق (١) .

- ٢ -

أما الطبيعة فلقد خرجت من سرور الله الذى لا تسمح طبيعته بأن يبقى فى حالة كمون مجردة

(١) سادهانا : تأليف رابندرانات طاغور : ترجمة محمد طاهر الجبلاوى

(١) The contemporary Indian philosophy : The Religion of an Artist by R. Tagore.



ويسعى لابراز وجوده فى قالب حى من صور الخليقة فكانت الطبيعة من بين صور الخليقة التى انتشر فيها السرور وتجسم .. الا ان الله لم يترك الطبيعة قوى هوجاء لا ضابط لها وقيدها بقانون العلية ركيزة القوانين الطبيعية ، وضم محتوياتها المتغايرة المتنوعة المتناقضة المتصارعة فى وحدة شاملة كاملة يشيع السرور فيها الانسجام والتناسق .

ان فى الطبيعة قوى مختلفة متضاربة متنافرة من حركة وسكون وحرارة وبرودة ، ونور وظلام ، الا أن اختلاف هذه القوى وتعارضها لم يفقد الكون نظامه الرتيب لانها تخضع لقانون يربطها فى وحدة تسير حسب نظام لا تستطيع ان تحيد عنه ، وتهدف الى تحقيق غاية بعينها .

ان كل شيء فى الطبيعة له وظيفة خاصة وعمل وهدف محدد ، وكل شيء فى الطبيعة عبد لوظيفته ورق لعمله ، ومسخر لتحقيق هدفه . فما الحبة الا عامل يكد ليبرز الشجرة الكامنة فى أعماقها ، والشجرة بدورها تكد كذلك لتصل الى الزهرة . والزهرة تجاهد فى سبيل الثمرة . فالطبيعة فى عمل مستمر وتحول دائم تهدف الى تحقيق كمالها فى حدود القانون .

ومع ذلك فاذا ما حالمت الحبة كيماويا لوجد أنها تحتوى على الكربون والبروتين وبعض المواد الأخرى ولكن لا يعثر فيها على الشجرة ذات الفروع التى هى حقيقتها الكامنة فيها ، وأودعها سرور الله فى أعماقها . وفى انطلاق الشجرة من الحبة حرية وراحة وسلام لا يدركها سوى قلب الانسان .

ولذلك فان للطبيعة جانبين متناقضين فى وقت واحد، أحدهما مقيد بالقانون، مسخر لتحقيق هدف والآخر سرور يبعث فى القلب الأمن والراحة والسلام ، أحدهما يتحرك بالضرورة تحت ضغط العلية والآخر ينطلق فيه السرور الذى يشير الى الخالق المستقر فى أغوار جميع محتويات الطبيعة (١) .

- ٣ -

ان الطبيعة ليست الكائن الوحيد الذى خرج من سرور الله ، وانما خرج الانسان كذلك من ذلك السرور الذى يملأ الله امتلاء حثه على أن ينطلق من كمونه المجرد ليتشكل فى صورة الانسان ويستقر فى النفس فى قالب القانون الخلقى الذى يعبر عن ارادة الله التى تكمن فى جميع الأفراد على تفاوتهم وتجمع بين النفوس الفردة المختلفة ، وتربط بينها فى وحدة متناسقة .

واذا ما خضع الفرد لارادة الله واتبع هدى القانون الخلقى . واستسلم لسيادته ، تستطيع النفس ان تحقق كمالها الكامن فى أعماقها وتكشف عن جوهرها الأصيل ، كما تحقق الحبة كمالها بابراز الشجرة الكامنة فى أعماقها بالخضوع للقانون الطبيعى . واذا ما تمرد الفرد على القانون الخلقى وتحدى ارادة الله فمصيره الهلاك ، مثله فى ذلك مثل الكون عندما تفقد القوانين الطبيعية السيطرة عليه فتصبح قواها الرتيبة قوى هوجاء تدفع بالكون الى الدمار .

الا أن النفس الانسانية تمتاز على الطبيعة بأن لها استقلالها الخاص ووجودها المنفرد وكيانها القائم بذاته بالرغم من قوة تماسك أجزاء الوجود وتجاذب محتوياته فى وحدة أبدية تامة . فالنفس من ناحية فى وحدة مع سائر المخلوقات ، ومن ناحية أخرى وحدة قائمة بذاتها منفصلة عن الكون لا يماثلها أى شيء فيه ، فلا تتساوى مع الحيوان أو النبات أو الجماد لأنها جميعا ترقد فى الكون ولا تشعر باستقلالها بخلاف النفس .

واستقلال النفس ضرورى لتحقيق هدفها الأقصى وابراز حقيقتها الكامنة فيها ، وله قيمته للوصول الى معرفة الله المستقر فى أعماقها ، وفى سائر الكائنات ، وادراك الترابط بين الله والانسان والطبيعة ، والايمان بوحدة الوجود الشاملة ..

بينما اذا سلبت النفس فرديتها وحرمت من استقلالها فانها تظل راقدة فى احضان الطبيعة غير شاعرة بما لها من مميزات تفضلها عن سائر الموجودات ، ولا تستطيع أن تدرك قيمة السرور الذى يتألق فى أعماقها ، وبالتالى لا تسعى للاندماج فى الله الكائن فى كل محتويات الوجود مثلها فى ذلك مثل أى كائن .

واذا كان استقلال النفس يميزها عن كل ما فى الوجود فانه لا يفصلها فصلا تاما عنه ، ولا يقطع صلتها بالحقيقة الكامنة فى كل شيء ، لأن سرور الله يتجلى فيها جميعا ويربط بينها فى وحدة خالدة ، واذا ما شعرت النفس بنوع من الانفصال التام عن الوجود المتحد بتجلى الله فيه فان ذلك يرجع الى

(١) سادهانا : تاليف طاغور

تعلق النفس الفردة بمظهر الانسان المادى واعتباره الحقيقة المطلقة واغفالها عن حقيقته الروحية فينخدع بنزعاته المادية وتجرى وراء تحقيقها ، وتتوهم بأنها غاية ذاتها فتنشغل بها عن حقيقتها الروحية التى تتعدى حقيقتها المادية ·

وللنفس قوى مزدوجة ظاهرة وباطنة ، فلها حس ظاهر وحس باطن ، وميول نعيها ، وميول لا نعيها ، وعقل مادى ووعى روحى ، وارادة ظاهرة ، وارادة باطنة ·

أما عن الحس من بصر وسمع وشم وتذوق ولمس فله وجهان : حس ظاهر يدرك الأشياء المادية من مرئيات ومسموعات وروائح ومذاقات وملموسات فى مظاهرها المادية ، وحس باطن ينفذ الى أعماق الأشياء ويدرك ما فى الألوان والأصوات والروائح والمذاقات والملموسات من جمال يتعدى مظهرها المادى ويشهد على ان تلك المحسوسات ما هى الا رسل من لدى الواحد تشير الى كمونه فى كل منها دون أن يدرك ما بينها من ترابط واتحاد · وهذا الحس الباطن يحتاج الى رعاية وتوجيه وتربية ، فاذا لم يوجد عند أحد فليس ذلك دليلا على عدم وجود الحس الباطن انما يعد دليلا على ان هذا الفرد لم يهتم بتربية حسه الباطن فغاب عنه جمال المحسوسات ، واذا تفاوتت سلامة ادراك الحس الباطن من شخص لآخر فلا يرجع ذلك الى ان الحس الباطن درجات وانما يرجع الى تفاوت اهتمام الأشخاص برعاية هذا الحس ، فمنهم من ولاه عناية كبرى حتى وصل به الى درجة من الصفاء والنقاء تلمح الجمال فى أى شىء (١) ·

وهناك ميول نعيها وأخرى لا نعيها · والميول التى نعيها تشمل رغبات النفس الفردية المادية فى المأكل والمشرب والراحة والمتعة واللذة ورغباتها الاجتماعية المادية فى حب التملك ورغبة السيطرة على الغير وشهوة الفوز فى شتى ميادين الحياة .. أما عن الميول التى لا نعيها وتقابل ما نعيه من رغبات مادية فردية هى رغبة الجسم فى الصحة، وهى تسير على هدى دستور الجسم مراعية ارادة الصحة التى تتوخى اصلاح أو تعديل أى اصابة تصيب الجسم ومقاومة أى مرض يلم به ، وتحافظ على سلامة كيان الجسم حينما يضطرب أى جزء فيه بمهارة فائقة دون تدخل منا · ورغبة الجسم فى الصحة لا شأن

(١) سادهانا لطاغور

لها بنجاح رغباتنا الفردية فى تحقيق اللذة والمتعة والراحة أو فشلها ، انما تسير فى طريقها من أجل صيانة الجسم وحمايته وتقويته الى ما وراء الآونة الحاضرة وتعده للمستقبل ليبقى سليما على الدوام ، محافظا على انسجامه ووحدته باستمرار · والميول التى لا نعيها وتقابل رغبات النفس الاجتماعية هى رغبة صالح المجتمع وخيره وتقدمه التى تتعدى الصالح الوقتى للمجتمع والخير الشخصى للفرد وتهدف الى تحقيق تناسق المجتمع ونهضته وصيانة وحدته وسعادته ·

ولذلك يجب على الفرد أن يراعى عند تحقيق رغباته الفردية المادية فى اللذة والراحة رغبة جسده فى الصحة ، ومن حيث انه لا يعيها فيجب أن يسعى لمعرفة دستور الجسم وتكوينه العضوى ووظائف أعضائه حتى يستطيع أن يوفق بين الرغبات التى ينشدها وبين رغبات الجسد فى حفظ سلامته حتى لا تعوق ملذاته دستور الجسم فى المحافظة على الصحة · ويجب على الفرد كذلك أن يراعى عند تحقيق رغباته الاجتماعية فى التملك والسيطرة والفوز ألا تتعارض مع رغبات المجتمع فى التقدم والنهوض والسعادة والخير ، وان يعمل على معرفة دستور المجتمع الاصلاحى حتى يمكن أن يحقق نوعا من التوافق بين رغباته الاجتماعية الفردية التى لا تنشد غير الصالح الخاص وبين رغبات المجتمع العامة الكامنة فيه ولا يعيها وتسعى لخير الجميع · (١)

وما العقل الا جزء من أجزاء الجسم وآلة المعرفة المادية وأداته فى المعرفة والمنطق · ولذلك لا يتوصل العقل الا الى معلومات عن الأشياء التى يمكن أن تقسم وتحلل وترتب أنواعها وتصنف صفاتها .. وان كان العقل بمنطقه يستطيع أن يصل الى قوانين الطبيعة الا أن هذه القوانين محدودة تنطبق على أحداث معينة وأشياء بذاتها لا تتعداها ، فهو بذلك قاصر عن ادراك الواحد الذى لا يقبل القسمة أو التحليل ، وعاجز عن وعى اللانهائى غير المحدود ، ولذلك معرفته جزئية مادية تتعلق بظاهر الكون ولا تنفذ الى داخله وتشهد الحق الكامن فيه ·

وان لم يستطع العقل ادراك الواحد اللانهائى الكامن فى الكون فان ما يصل اليه من قوانين طبيعية لا شك فى أنها تعين الوعى الروحى الكامن فى

(1) The Religion of man : by Tagore. (٢)

النفس على تقوية ادراكه للحق . فاذا وقف ادراك العقل عند الحقائق العامة المتعلقة بالطبيعة فان هذه الحقائق ترسل أضواء الى مسافات بعيدة تنشر نورا فى نطاق الحقيقة أمام الوعى الروحى تمكنه من تعميق معرفته بالواحد الحق (١) .

والوعى الروحى ما هو الا قوة روحية كامنة فى النفس تطمس بصيرتها بفعل الأنانية والجهل بحقيقة الله . فلا نعجب اذا انعدم هذا الوعى عند البعض مادامت الانانية دستور حياتهم وانهم لايبالون بالبحث عن الواحد الكامن فى النفس. واذا ماتغلبت الغيرية على الأنانية والمعرفة على الجهل تتكشف الحقيقة للوعى الروحى ، واذا استعان الوعى الروحى بالحب والسرور تتجلى له اوجه الله المتعددة فى الوجود . ففى الحب والسرور لا يرى الوعى الروحى الا حقائق الوجود الروحية . فيدرك حقيقة الانسان على أنه جوهر روحى يكمن فيه الله ، ويدرك أن للاشياء حقائق روحية خلاف مظاهرها المادية ، وأن الله يستقر فيها جميعا ويضمها فى وحدة متماسكة ، ويدرك أخيرا أن الله يستقر فى كل شىء فى الوجود وأنه يربط بين شتى مكونات الكون فى وحدة شاملة وأنه لا يوجد تمايز بين الله والطبيعة والانسان . وأنهم جميعا جوهر واحد (٢) .

ومن قوى النفس الارادة ، ويتضح ازدواج نشاطها فى أنها مقيدة وحرة فى نفس الوقت ، فهى مقيدة بالقانون الخلقى فى كل ما يصدر عنها من أعمال فى نطاق العالم الانسانى ، وحرة حرية مطلقة فى اتجاهها نحو الواحد وسعيها لتحقيق حقيقتها الكامنة فيها .

ان الارادة مقيدة لأنها جزء من ارادة اللامتناهى وملك له ، واذا كان الله منح الانسان حرية التصرف فى شئون العالم فان مثله فى هذا مثل الأب الذى يمنح ابنه قسطا من المال ويترك له حرية التدبر فى حدوده ، فهذا المال ما زال ملكا للأب وان وهبه لابنه وأخرجه من نطاق ارادته . فان ارادة الانسان دائما ملك لله وانه حينما أغدق بها على الانسان وأخرجها من نطاق ارادته توخى تقييدها بالقانون الخلقى فى كل ما يصدر عنها من أعمال فى مجال الشئون العالمية .

(١) سادهانا لطاغور

(٢) La Religion du Poète : par Tagore : Traduit par A. Tougard de Boismilon.

وما منح الله الانسان حرية مقيدة بالقانون الا لأن الارادة لا تعمل الا اذا كانت فى حدود، وما وهب الارادة حرية التصرف فى الامور المتصلة بعالمنا الصغير الا لتقبل الخضوع لارادة الله طائعة مختارة بدون فرض او الزام ، وتسعى لتحقيق كمالها بالكشف عن الله الكامن فى أعماقها وفى سائر الموجودات وتصل الى حريتها الكاملة بالحياة فى الواحد ، وهذه الحياة لا يمكن أن تتم الا بتوافق ارادتين حرتين .

واذا لم تكن ارادة الانسان مقيدة لفقدت قدرة الله كل معنى لها وتساوت ارادتا الله والانسان ، واذا ما تساوت الارادتان تعذر على ارادة الانسان العمل لأنها تكون كاملة من البداية لا تحتاج للعمل، أما اذا كانت مقيدة فيمكن أن تعمل وترتقى حتى تصل الى الكمال ، لأن القوة لا تنمو وتتطور الا اذا كانت فى حدود . فالارادة المقيدة بحد القانون الخلقى يمكنها أن تعمل حتى تندمج فى الارادة اللانهائية الحرة فتتحرر من قيدها وتعيش فى حرية مطلقة (١) .

ولا يعد هذا القيد عيبا يحط من الارادة ، لأن الله ذاته قيد ارادته بالانسان والطبيعة . اذ بدون الانسان والطبيعة والله جميعا لا تتحقق وحدة الوجود حقيقة الحقائق . فكيف لا يقبل الانسان أن يقيد حريته بالقانون الخلقى ويمتعض من الخضوع له .؟

* * *

ولكن وعى الروح بأن كمالها فى اتحادها مع الله يثير اشكالات اذ كيف يمكن أن تتحد النفس المحدودة بالواحد اللا محدود وهما متناقضان والجمع بينهما مستحيل ؟

ان الذى خلق هذا الاشكال هو منطق العقل ، وان اجتماع النهائى باللانهائى لا يظهر تناقضه الا امام معايير المنطق ، أما فى الحقيقة فليس هناك مشكلة على الاطلاق . فان البعد المحدود بين نقطتين — على سبيل المثال — يمكن أن يقسم الى أجزاء لامتناهية العدد. بذلك يكون قد اجتمع فى البعد المحدود أجزاء لا محدودة ، فهو محدود ولا محدود فى نفس الوقت ، فليس هناك استحالة اذن فى الجمع بين المحدود واللامحدود ، هذا فضلا عن أن وعى حقيقة اجتماع النفس بالله لا يمكن أن يتوصل اليها العقل بمعاييره المادية التى مجال معرفتها المادة

(١) سادهانا لطاغور

.. فاذا وجد العقل صعوبة فى ادراك العلاقة الوحدوية بين النفس المحدودة والله اللامحدود فان ذلك يرجع الى أن معرفتها خارجة عن مجال ادراك العقل ، وأن المسئول عن معرفتها هو الوعى الروحى فقط (١) .

وان ما يبدو فى هذه الوحدة من تناقض لا يخل بهذه الوحدة كذلك ، لأن تناقض الوجود فى حد ذاته لا يتعارض مع وحدته ، فان ما يشاهده الانسان فى الطبيعة من تضاد بين الحرارة والبرودة والحركة والسكون يثبت أن فى الكون مجموعة من القوى المزدوجة المتضادة تعمل فى اتحاد كامل مثلها فى ذلك مثل اليد اليمنى واليد اليسرى فهما تعملان فى ناحيتين مختلفتين الا أن هذا الاختلاف لم ينتج عنه اى تنافر فى نظام الكون ، بل قامت فيه وحدة قائمة على ملاءمة قوى الطبيعة بعضها لبعض ، فهى بذلك أشبه بعينى الفرد فانهما يعملان فى اتحاد ويتعاونان على رؤية الأشياء بالرغم من أن كل عين مستقلة عن الأخرى . فالتناقض بين النهائى واللانهائى من هذا النوع ولا يمنع من اتحادهما ، بل لا غنى لأحدهما عن الآخر فان الله فى حاجة لعودة الانسان الى لا نهايته التى انبعث منها حتى تتحقق وحدة الوجود ، بينما الانسان فى حاجة الى الله لأن كماله لا يتم الا اذا أفنى ذاته المحدودة فى ذات الله غير المحدودة .

فاذا كان الاختلاف بين المحدود واللامحدود اختلافا ظاهريا لا يراه الا العقل ، وأنهما فى الباطن حقيقة واحدة لا يعيها الا الوعى الروحى ، فهل معنى ذلك أن الانسان يمكنه أن يصير الها .. ويقول « أنا الله » ..؟

ان امكانية اتحاد الانسان بالله ليس معناه أن يصير الانسان كل الاله أو يضفى عليه ربوبية أصيلة كاملة . فانه يقصد من سعى الروح لأن تصبح الله ان الروح ليست الله بالفعل ، وان المثل الأعلى للروح الذى ينبغى أن تصل اليه هو أن تصير الله ، ومثل الروح فى ذلك مثل ماء النهر المتدفق نحو البحر ، فانه يستطيع أن يقول « أنا البحر » ، ولكنه لا يستطيع أن يزعم أن البحر جزء منه . وعلى هذا المنوال يمكن أن تصير الروح الله كما يصير النهر بحرا ، ولكنها لا تستطيع أن تدعى أن الله جزء منها او تنكر ان غايتها ان تفوص فى لانهائيته

(١) نفس المرجع السابق .

وتنمو وتزداد فيه على الدوام حتى تشمله جميعه وتصير حركاتها متفقة مع أنغام هذه الحقيقة الكبرى .

ولكن اتحاد الانسان بالله ما زال الى الآن مجرد امكانية بعيدة المنال . وأن صيرورة الروح الله حقيقة لم يسبق لها أن تحققت فى يوم من الأيام سواء فى الماضى أو فى الحاضر مما يدعو الى القول بأنها منعدمة الوجود لأنها مستحيلة ، وانه لا أمل للانسان فى الوصول اليها فى المستقبل ، وبذلك ليس هناك من جدوى فى العمل من أجل تحقيقها ..

اذا قصد من كلمة « المنال » الامتلاك ، فان اللانهائى يكون حينئذ بعيد المنال حقا ، لأن الوصول الى الله ليس مجرد قضية فكرية يمكن أن يحققها العقل ، انما هو عمل دائم وداب متواصل لا يتوقف عن الجهاد فى سبيل الكشف عن الله فى محتويات الوجود حتى لا يعيش الانسان فى غير الله ويستغرقه الله استغراقا تاما لا يشعره بأى نوع من الانفعال بين الانسان والله . وان عجز الانسان فى تحقيق مثل هذه الحالة الى الوقت الحاضر لا يدل على صدق العقل فى دعواه فى أن الانسان لن يصير الله وأن الوحدة بين الانسان والله مستحيلة ، لأن الله يكمن فى أعماق النفس الانسانية والطبيعة ، وما على الانسان الا أن يعمل بدون يأس لتحقيق وحدته بالله ، ولا يجب أن يثنيه عن عزمه فى هذا السبيل فشله الى الآن فى تحقيق اتحاده بالله ، فان امكانية هذا الاتحادة حقيقة مطلقة وخيبة الانسان فى بلوغها لا ينفى وجودها ، وانما يدل على تقصير الانسان فى العمل من أجل هذا الاتحاد وأنه يجب عليه مضاعفة الجهد ليفوز بهدف الانسانية النهائى فى وحدة الانسان بالله (١) .

- ٤ -

وللمعرفة عند طاغور ثلاثة أنواع :

١ ـ معرفة حسية ترتبط بقوى الادراك الحسية .

٢ ـ معرفة عقلية نصل اليها عن طريق القوى الذهنية .

٣ ـ معرفة روحية يلمحها الوعى الروحى .

وكلها معارف بشرية بمعنى أن ما يتوصل اليه الحس من احساسات تتصل بالطبيعة ، وما يتوصل اليه العقل من قوانين الطبيعة ، وما يتوصل اليه

(١) سادهانا لطاغور.

الوعى الروحى من معرفة وحدة الحق ، ليست الا مجرد أنماط من المعرفة الانسانية ، واذا قيل ان هناك نوعا من المعرفة خارج نطاق الحس أو العقل أو الوعى الروحى فهى ليست معرفة انسانية ، أى ليست معرفة على الاطلاق ، لأنها منعدمة الوجود بالنسبة للانسان ولا توجد معرفة يعجز عن ادراكها الانسان (١)

وتقوم المعرفة الحسية على موضوعات الحس من مرئيات ومسموعات وروائح ومذاقات وملموسات ، وهى موضوعات تتصل بالطبيعة فقط . وان مايصل الى الحس من ألوان وأصوات وروائح يتحقق حقا من اجتماع عناصر مادية ، ولكن رؤية اللون وسماع الصوت وشم الروائح انما يعبر عن عملية معجزة ساهم فى تحقيقها الشىء المحسوس وعضو الاحساس .. وان اتحادهما هو الذى أدى الى هذا الاحساس أو ذاك .

ومثلنا فى هذه الاحساسات مثل الحيوان الذى لا يدرك الا الأحداث الفردة التى لا يؤدى ادراكها الى نفى غيرها ولا يتعدى معرفتها ، فهى احساسات جزئية لا تعبر عن الحق كالدرب المسدود الذى لا يسوق لسواه . ولذلك فان ادراكها ليس غايتنا من المعرفة . الا ان للمحسوسات أثرا آخر على حس الانسان ليس له وجود عند الحيوان ، فان الصوت والضوء يصلان كذلك الى الحس فى زى بهيج يملأ القلب بالسرور مثلهما فى ذلك مثل المنشد الذى ينشد أعذب الالحان تحت نافذة الحس (٢) .

فاذا ما رأت العين زهرة يدرك الحس الظاهر أنها شىء اسمه زهرة ، ولكنها تثير فى الحس الباطن احساسا بنوع من الجمال يدب فى القلب فرحا وسرورا يحرك كوامن الخيال ، وما التخيل الا أول مظهر من مظاهر ادراك الحقيقة ، فيحس بأن ما أثاره جمال الزهرة من مشاعر البهجة والسرور والفرح انما يدل على أن هذه الزهرة ما هى الا رسول من الواحد تشير الى وجوده فى شتى المحسوسات ، وان الحس الباطن يمكنه أن يدرك الله الكامن فى أجزاء الطبيعة ، ولكنه لا يستطيع أن يعرفه فى اتحاده الشامل بالطبيعة المتحدة . فالحس الباطن يوصلنا الى اوجه الله المختلفة فى الطبيعة ، الا انه عاجز عن أن يتعدى هذه الأوجه ليصل الى وحدة اتحاد الله بالطبيعة (١) .

فاذا كان الحس لا يتوصل الا الى الأحداث الفردة والأشياء الجزئية فى عالم الطبيعة ، فان العقل يوصلنا الى معرفة القواعد العامة للاحداث المتكررة ، والى ادراك القوانين التى تربط بين الأشياء الجزئية المتشابهة ، وفى هذا يمتاز الانسان على الحيوان ، فان الحيوان يدرك الأحداث والأشياء والظواهر ولكن الانسان يصل الى الحقائق العامة لهذه الأحداث والأشياء والظواهر ، فاننا نرى التفاحة تسقط من على الشجرة ، والمطر ينزل على الأرض ، فلما تثقل الذاكرة بأمثال هذه الأحداث يربط العقل بينها ويصل الى حقيقة واحدة تنطوى تحتها أحداث متعددة متشابهة متكررة هى حقيقة قانون الجاذبية ، واستطاع العقل أن يصل اليه عن طريق المنطق وهو اداته فى معرفة مختلف قوانين الطبيعة (٣) .

فالمعرفة العقلية تنحصر فى معرفة قوانين الطبيعة التى تكدس أحداث الطبيعة الفردة وأشياءها الجزئية فى صورة قوانين عامة ، ولا يستطيع العقل أن يتعدى معرفة القوانين الطبيعية ليصل الى حقيقة أعم وأشمل وأصدق ، ولكنه يجاهد فى سبيل الكشف عن شتى القوانين التى تخضع لها الطبيعة لتكون معرفته لقوى الطبيعة معرفة كاملة

بذلك يقف جهاد العقل عند حد قوانين الطبيعة ولا يستطيع أن يتوصل منها الى الحقيقة الأولى الشاملة للوجود كله ، ولكن الوعى الروحى اكثر قدرة من العقل على ادراك هذه الحقيقة ، لأنه يستطيع أن ينفذ فى قوانين الطبيعة — التى اكتشفها العقل — ويرى فيها القانون الذى قيد الله به الطبيعة ، ويدرك أنه السرور الذى غمر ذات الله الكبرى وخرجت من الطبيعة كما خرجت سائر الموجودات .

ولذلك فان معرفة قوانين الطبيعة تعين الوعى الروحى على تعميق معرفة الانسان بالحق ، لأن الحس الباطن وان كان يستطيع أن يدرك سرور الله فى الأشياء الجزئية ، فان الأشياء الجزئية لا نهاية لها ، وبذلك يصعب على الحس الباطن أن يدرك الواحد الحق ادراكا شاملا كاملا ، بينما قوانين الطبيعة وان كانت محدودة فانه يدخل فى نطاقها أحداث عديدة ، وأن معرفة الوعى الروحى

(١) The Religion of man, by R Tagore.
(٢) La Religion du Poète : Par Tagore.

(١) سادهانا لطاغور
(٢) نفس المرجع

للقانون فيه ادراك لسرور الله الكامن فى أحداث عديدة (١) .

فادراك الوعى الروحى يتعدى ادراك الحس الباطن الذى يقف عند ادراك سرور الله الكامن فى الأشياء الفردة ، ويتعدى ادراك العقل الذى يكشف عن القوانين الطبيعية ولا يستغلها الا فى الشئون الانسانية المادية ، ويرى ان القوانين الطبيعية تلقى أضواء بعيدة تنير السبيل الى معرفة الله الواحد الأحد الذى يتجلى فى كل شىء ، ولذلك يحث العقل على البحث المستمر عن هذه القوانين لأنها تفتح آفاقا جديدة فى معرفة الواحد المتحد بالوجود وتؤكد حقيقة وحدة الوجود (٢) .

واذا ماقارنا بين المعرفة العقلية والمعرفة الروحية نجد أن المعرفة العقلية ــ التى هى المعرفة العلمية ــ ليست هى المعرفة الأولى وغاية الانسان فى البحث عن الحقيقة ، لأنها عاجزة عن تعدى مظهر القانون الطبيعى المادى لتدرك حقيقته الأصيلة الباطنة التى تشير الى سرور الله الكامن فى الطبيعة ، بينما المعرفة الروحية هى غاية الانسان النهائية فى مجال البحث عن الحق لأنها هى معرفة الله المستقر فى النفس ، ومعرفة الله المتغلغل فى الطبيعة ، ومعرفة حقيقة وحدة الوجود التى ليس فيها تمايز بين الله والنفس والطبيعة ، وأن ما يبدو فى الكون من تعدد واختلاف وتغاير لا يعبر الا عن ظاهر الوجود ، ولكن الحقيقة الباطنة الصادقة هى حقيقة وحدة الله والنفس والطبيعة وحدة شاملة كاملة حيث لااختلاف أو انفصال .

ولكن كيف يمكن أن يتوصل الانسان الى الواحد الحق فى خضم التعدد والاختلاف ٠٠؟ وكيف يمكن أن يلمح الواحد الثابت فى خلال هذا التغير الدائم؟ ٠٠ وكيف يمكن للوعى الروحى أن يعرف حقيقة الواحد من خلف أوجه الوجود الكثيرة المتحولة ٠٠؟

لا شك فى أن كل فرد يمكنه أن يعرف الواحد ما دام الجميع عندهم وعى روحى ؟ الا أن الفرد الذى يعمل على صفاء وعيه ونقاوته أقدر على ادراك الواحد من الوعى أسير الشهوة وعبد الأنانية والملطخ بالاثم والعار ٠ فان أول مراحل معرفة الواحد تبدأ باخضاع النفس لسيادة قانونها الخلقى ، لأن سيادة القانون الخلقى على حياة الانسان تحرره من نزوة الشهوة وتخلصه من اغراء المفاتن المادية ، وتطهر النفس بأن تحول الأنانية فيها الى غيرية وتضحية ، وتزيل النيات الشريرة وتبقى الميول الخيرة الأصيلة .

واذا ما تم للنفس الصفاء والنقاء والطهارة فان التفاتة واعية الى داخلها تمكن وعيها الروحى ــ الذى هو نوع من الحدس الروحى ــ من ادراك جوهرها الروحى الذى يعبر عن حقيقة الانسان الحقة ، ثم سرعان ما يدرك ببداهة روحية بأن نفسه ما هى الا صورة الله وأن الله يستقر فيها ، وأنه سار فى أول طريق الحق والحرية لأنه أبرز الله الكائن فى قرارة النفس فى عالم الشعور مثله فى هذا مثل الحبة التى تبرز الشجرة المستقرة فيها .

ولكن لا يكفى أن يرى الفرد الله فى نفسه حتى يزعم أن معرفته أحاطت بمعرفة الله من كل جانب لأن نفسه ما هى الا نفس واحدة بجوارها نفوس أخرى لا عدد لها ٠ ولذلك فعليه أن يرى الله فى كل هذه النفوس كما رآه فى نفسه ، الا أنه لا يمكن للوعى الروحى أن يدرك الله المستقر فيها الا اذا قضى على ما فى النفس من أهواء الأنانية التى تميل لحب الذات وحب السيطرة على الغير وحب التملك، وتسير فى طريق الغرور والكبرياء ، وعندئذتتحول الأنانية الى غيرية وايثار وتضحية فى سبيل الكل، ويشعر الفرد بأن لا فرق بين نفس واخرى ، وان الحب والخير يجمعان بينهما ، وأن الله يكمن فيها جميعا بصورة واحدة ، فيدرك أن الله يضم النفوس على اختلافها فى وحدة متناسقة هى النفس الكلية ٠

وهكذا ينتقل الفرد من رؤية الله فى نفسه الى رؤية الله فى النفس الكلية فيتحقق من أن ما يبدو فى النفوس البشرية من اختلاف ما هو الا اختلاف فى الظاهر المادى ، وانها فى الحقيقة واحدة لأن الله يستقر فيها جميعا ويتحد بها اتحادا تاما بحيث لا يمكن التمييز بين الله والنفس، فيدرك أن الله والنفس حقيقة واحدة ومما يؤكد هذه الوحدة ما يبدو فى النفس من جمال ، والجمال ما هو الا رسالة من لدى الله تشير الى وجوده ٠٠ فان تأمل ما تتصف به النفس من عزة وكرامة واستقامة وما تقدر عليه من تحصيل العلم ومحاربة الشر وما تميل اليه من تضحية فى سبيل خير الانسانية تبين أن تذوق جمال النفس وصفاتها

(١) المرجع السابق
(٢) La Religion du Poète : par Tagore.

وأعمالها وقدراتها تشهد على كمون الله فى النفس وتؤيد معرفة الوعى الروحى لاتحاد الله بالنفس ، الا أن هذه المعرفة لا تحيط بمعرفة الله احاطة كاملة ‥ لأن النفس الانسانية ما هى الا جزء من الوجود الكامن فيه الله ، وان ادراك كمون الله فيها لا يعنى ادراك حقيقة اتحاد الله الشامل بجميع محتويات الوجود ·

ولذلك لا يجب ان يقف بحث الانسان عن الله عند حد كشف اتحاده بالنفس الكلية ، بل يجب أن يتخذ من هذه الحقيقة العامة أداة تعينه فى البحث عن الله فى الطبيعة ‥ فاذا عرف أن الله يكمن فى النفس الكلية فليس هناك ما يحول دون كمونه فى الطبيعة كذلك · ولكن كيف يمكن أن يعثر الانسان على الله فى كل شىء فى العالم لأن عدد ما يحتويه الكون من أشياء لا يدركه الحصر ‥؟

يمكننا أن نعرف الله فى الطبيعة بطريقتين :

١ـ عن طريق معرفة القوانين الطبيعية التى ليست الا ارادة الله فى الكون ·

٢ ـ عن طريق تذوق جمال الطبيعة الذى ليس الا صورة من جمال الله ·

ان الله عندما خلق الطبيعة قيدها بالقانون ، أى قيدها بارادته أو بقوى تتحرك بارادته ؟ وان معرفة القوانين الطبيعية والقوى التى تسير الكون تنبه الوعى الروحى الى أن الله يكمن فى الطبيعة فى صورة القانون · ولذلك فان ما يتوصل اليه العلم من قوانين تتصل بسير الطبيعة تيسر للوعى ادراك كيفية كمون الله فى الطبيعة ، فضلا عن أنها تغنيه عن البحث عن الله فى الظواهر المتشابهة والحوادث المتكررة والأشياء المتماثلة ؟ فان معرفة قانون الجاذبية مثلا لا يحوجنا للبحث عن الله فى احداث تماثل سقوط التفاحة من على الشجرة أو نزول المطر على الأرض وكذلك يلقى ضوءا على كيفية تقييد الطبيعة بالقانون وخضوعها لارادة الله واستسلامها لسيادته وطاعة الطبيعة للقانون يشير الى وجود الله فيها ·

بالطبع كلما زاد ما نعرفه عن قوانين الطبيعة اتسعت معرفة الوعى الروحى بارادة الله ، اذ أن كل قانون من قوانين الطبيعة يبين كيف يكمن الله فى ناحية من نواحى الطبيعة ، وبقدر ما يتوصل اليه العلم من القوانين يتضح للوعى الروحى تجلى الله فى جوانب الطبيعة · ولذلك فان الجد فى الكشف عن ما جهل من قوانين الطبيعة أمر ضرورى لزيادة معرفة الوعى الروحى بشتى جوانب الله فى الطبيعة، فجهاد العلم فى سبيل الكشف عن القوى المحركة للكون يرشد الوعى الروحى لجوانب الله فى الكون ‥ وهذا يدعو الى تشجيع العلماء على البحث العلمى وحثهم على الدأب فى اكتشاف قانون جديد كل يوم حتى يستطيع الوعى الروحى أن يدرك جانبا جديدا من جوانب الله فى الطبيعة كل يوم حتى تشمل معرفة الوعى الروحى كل أوجه الله العديدة فى الكون ، فيدرك أن الله يستقر فى الطبيعة كما يستقر فى النفس الانسانية ، ويعرف أن هناك وحدة تضم قوانين الطبيعة كما تضم النفوس الانسانية ويرى ان الله هو الذى وراء هذه القوانين كما هو وراء كل نفس وانه يدمجها جميعا فى وحدة شاملة تعبر عن ارادة واحدة ، ويفهم أن للطبيعة جسما واحدا عالميا شاملا لكل شىء ، ولذلك فهى ترتبط بجسمنا وأعضائه وعضلاته لأنها تخضع لنفس قوانين الطبيعة ، وليس للعالم جميعه الا جسم واحد ممتد لنا ، وأن القوانين الطبيعية لا تنفصل عنا بل تدل على أن هناك صلة وثيقة بين الانسان والطبيعة ·

ومتى لمح الانسان الله الكائن فى الطبيعة أو أحس بأن هناك نوعا من الوحدة بين الانسان والطبيعة فأحسب أن الوعى الروحى لا يجد مشقة فى أن يرى وحدة الله والانسان والطبيعة ويفهم أنها أوجه مختلفة لحقيقة واحدة ، فيعمل على الاندماج فى الطبيعة لأن فى هذا الاندماج اندماجا فى الله وتحقيقا لكمال النفس التى رأت الله فى النفس الانسانية وفى الطبيعة ولا ترى غير وحدة الوجود من الله والنفس والطبيعة ·

فاذا كانت معرفة القوانين تعين الوعى الروحى لمعرفة ارادة الله ومعرفة نوع اتحاد الانسان والطبيعة فان تذوق جمال الطبيعة يعين الوعى الروحى على الاندماج اندماجا كليا فى الطبيعة ، وتذوق جمال النفس يحقق الوحدة تحقيقا كاملا ، فاذا شاهد الحس الباطن أى شىء من مكونات الطبيعة يلمح فيه جمالا ينبه الوعى الروحى الى أن هذا الجمال ما هو الا رسول من لدى الله يشير الى كمونه فى كل شىء ، فان ذلك يحث الحس الباطن على الاستزادة من البحث عن جمال كل شىء حتى يمكنه ان يتذوق جوانب الجمال المختلفة فى الكون ويلمح ما بينها من

انسجام وتوافق ، فيدرك أنها جميعا ترمز الى جمال واحد هو جمال الله ، ولذلك يجب على الانسان أن يعيش أو يذهب من حين لآخر الى أماكن حيث تكون الطبيعة غنية بالجمال ، لأن الجمال ما هو الا وسيلة الله سبحانه لاستمالة القلوب وخلق نوع من الألفة والمشاركة بين الانسان والطبيعة تحثان على اندماج الانسان فى الطبيعة وتأكيد مشاعر الوحدة فى الوعى الروحى • وتحقيق ذلك يتطلب من الانسان أن يبحث يوميا عن جمال جديد يوثق علاقته بالطبيعة ويقوى ارتباطه بها حتى تزداد معرفته بشتى جوانب جمال الله مما يدعم معرفة الوعى الروحى باتحاد الله والنفس والطبيعة •

وهكذا تتعاون الأخلاق والعلم والفن على مساعدة الانسان فى بلوغ المعرفة الروحية الكاملة التى تبين للوعى الروحى كيفية اتحاد الله والنفس والطبيعة ، الا أن هذه المعرفة تولد فى النفس سرورا فياضا هو عين سرور الله ، ويبعث هذا السرور على حب كل شىء يستقر فيه الله ، مما يجعل النفس تعيش على الدوام فى سرور الله وحبه •

فان النفس حينما تدرك أن الله كامن فى باطنها فى صورة القانون الأخلاقى ، ثم تخضع لهذا القانون وتستسلم لارادة الله التى يعبر عنها هذا القانون يبعث فيها هذا الادراك وطاعتها لارادة الله سرورا يحثها على حب غيرها من النفوس • وعندما تدرك أن الله يكمن فى جميع النفوس ويضمها فى نفس واحدة هى النفس الكلية يستولى عليها سرور أعمق يدفعها لحب جميع البشر ، ويحفزها للعمل من أجل توثيق العلاقات الطيبة بين النفوس الانسانية فى كل مكان والتضحية من أجل خيرها ، فتؤكد بتصرفاتها وسلوكها وأعمالها أن لا فرق بين نفس ونفس وأنها جميعا متحدة اتحادا تاما •

بينما تأمل جمال النفس وتذوق روعة جمال تصرفاتها ونبل سلوكها وجدية أعمالها ، وما يبعثه ادراك هذا الجمال فى النفس من سرور وحب لخير الانسانية ، لا يدعوها للتفكير فى السيطرة على غيرها من النفوس من أجل مصلحتها الخاصة دون المصلحة العامة ، ولا يدعوها الى بسط نفوذها على الشعوب الساذجة البسيطة المتخلفة واذلالها ونهب مواردها ، لرفع مستوى معيشتها من دون هذه الشعوب صاحبة الحق الأول فيها ، لأنها تعرف أن جميع النفوس البشرية متساوية الاتحاد بالله فانها فى وحدة تامة مع الله ، ولا يميز نفس عن نفس الا مدى نجاحها فى معرفة حقيقة الوجود الأولى وهى اتحاد الله والنفس والطبيعة . فمن يؤذى نفسا فكأنه يؤذى جميع الأنفس التى يتجلى الله فيها جميعا ، ويخرج عن طاعة الله ويتحدى ارادته فيعرض نفسه للهلاك ويبعدها عن طريق الوحدة الشاملة •

واذا ما حاولت النفس البحث عن الله فى الطبيعة ثم عثرت عليه فى صورة القوانين الطبيعية التى ليست الا ارادة الله فى الكون ، فان معرفتها لهذه القوانين تبعث فيها السرور ، ويأخذ هذا السرور فى النمو كلما عرفت قانونا جديدا للطبيعة ، حتى يصبح حب الطبيعة عميقا فى النفس يحفز على اندماج النفس فى الطبيعة اندماجا يخلق نوعا من الوحدة بينهما ، وبذلك يتحقق للنفس وحدتها مع الله من ناحية ومع الطبيعة من ناحية ثانية ، وتصل الى الكمال الذاتى •

واذا ما تذوقت النفس جمال مشهد من مشاهد الطبيعة أو تأملت شيئا من مكونات الكون ، فان ذلك يولد فيها سرورا يملأ كل جوانبها ، فتعشق هذا الجمال الخلاب لأنها تدرك أن الجمال المنتشر فى كل جزء من أرجاء الطبيعة يرمز الى السرور الدائم والحب السرمدى ، وأنه رسالة من لدن الله لا تدعو النفس لأن تفكر فى السيطرة على الطبيعة والتحكم فى قوانينها من أجل استغلالها استغلالا ماديا شرها ، وانما تدعوها للاندماج فى الطبيعة فلا تشعر بأى نوع من الصراع بين الانسان والطبيعة ، لأن الله يتجلى فى النفس وفى الطبيعة ويضم الجميع فى وحدة واحدة •

وعندما يتم للانسان وعى حقيقة اتحاده بالله والطبيعة يشمله سرور هو عين السعادة الحقيقية ، لأن الانسان خرج من سرور الله ولا سعادة له الا اذا عاش فى هذا السرور ، ولا سبيل للعودة الى الله الا عن طريق السرور ، فالسرور هو المرحلة النهائية التى يجاهد فى سبيلها الوعى الروحى ليصل الى الله •

والسرور رفيق للحب يلازمه ملازمة دائمة • وفى الحب تتحقق المعرفة الكاملة ، لأنه لا يمكن للانسان أن يعرف معرفة حقة ما دام لا يحب ، واذا كان لا يحب لا يمكنه أن يعرف الحقيقة الروحية • وهذا الحب ليس مجرد عاطفة طارئة ، وانما هو السرور المتغلغل فى جذور الوجود ، بل هو الدليل الذى

يرشد الوعى الروحى الى حقيقة اتحاد الوجود بالله. فالسرور والحب هما اداء الوعى الروحى فى الوصول الى المعرفة الروحية ، كما أن المنطق أداة العقل فى الوصول الى المعرفة العلمية ؟ فاذا كان العقل لا يعثر على القوانين الطبيعية الا بالمنطق فان الوعى الروحى لايصل الى حقيقة وحدة الوجود الا عن طريق السرور المنبث فى جميع أجزاء الكون ، وعن طريق الحب الذى بفضله يتحرك الوجود نحو الكمال .

بل ان هذا الحب يعتبر أسمى ما يصل اليه الانسان من معرفة لأنه يتلاشى فيه الشعور بالفردية، ويختفى الاحساس بالتمييز بين الطبيعة والانسان والله ، وتعرف النفس أن حقيقتها أكبر من ذاتها وأنها فى وحدة مع سائر المخلوقات . بل يزول فى الحب كل ما يبدو فى الكون من اختلافات وتمايز ومفارقات ، وتنعدم التفرقة بين الباطن والظاهر ، وبين الحقيقة والباطل ، وبين الحرية والعبودية ، وبين الخير والشر ، وبين السعادة والشقاء ، وبين الحياة والموت ، ففى الحب تظهر متناقضات الوجود كلها وتختفى فيه كذلك حتى أن من يحب يرى الوحدة والكثرة بغير اختلاف .

وقد يعيش الفرد فى الحب ويعجز عن ادراك الحقيقة الروحية ادراكا واعيا ، لأن حبه قلق لم يستقر ، ولأن المنفعة تشوبه ، والانانية تفسده ، فعليه أن يتخلص نهائيا من الاثرة والنفعية حتى يكون حبه صافيا مستقرا ويسير فى طريق المعرفة الروحية ، فالنفس الانسانية فى طلبها للمعرفة الروحية فى رحلة بين القانون الأخلاقى والحب ، وما تكاد تصل الى هذه المعرفة حتى تسبح فى حب شامل من أجل الحب وتندفع فى ركب الحب لتندمج فى الحب وتحقق كمالها . وان قيمة الانسان لاتقدر الا بقدر ما يبديه من حب لأخيه الانسان ، وان عظمة أية مدنية تبدو فيما تتسم به أنظمتها من حب للانسانية .

– ٥ –

بعد عرض فلسفة طاغور الميتافيزيقية نجد أن له مذهبا حديثا فى وحدة الوجود لا شك أنه حاول به تجديد حيوية أصول الدين الهندوكى الذى يعتبر وحدة الوجود الأساس الرئيسى لعقائده مستلهما الفلسفات التى عاشت على مر التاريخ فى الهند – على الخصوص – الفلسفات البوذية والاسلامية ومستنيرا بالفلسفات الغربية الحديثة ، عاملا على اذابة جميع هذه الفلسفات فى بوتقة الشاعر الفنان ، فخرج لنا بمذهب يرى أن حقيقة وحدة الوجود حقيقة مطلقة يعجز العقل عن ادراكها ، ولا يعرفها سوى الوعى الروحى ، الا أن الوعى الروحى لا يمكنه بمفرده أن يصل الى الحقيقة بدون عون العقل الذى يكشف قوانين الطبيعة وبدون مساعدة الذوق الفنى الذى يلمح الجمال الذى يشير الى وجود الله فى الطبيعة والانسان ؟ ولكن اذا كان العقل والذوق الفنى يساعدان الوعى الروحى على ادراك الحقيقة المطلقة فانهما لا يكفيان لتأكيد صدق ادراك الوعى الروحى لوحدة الوجود ، اذ بدون الخضوع للقانون الخلقى ، وبدون العمل على ابراز مافى النفس من خير يحول الانانية الى غيرته ، والاثرة الى تضحية، والتسلط الى تعاون وتآلف وود لايتم ادراك وحدة الوجود فى أكمل صورها الصادقة .

وبذلك أسند طاغور الى العقل وظيفة المساعد للوعى الروحى لأن اكتشافه للقوانين الطبيعية يساعد الوعى الروحى على ادراك الطبيعة فى وحدتها مع الله ، وكلما كثرت القوانين التى يكتشفها العقل فى الطبيعة تعمقت معرفة الوعى الروحى للطبيعة وازدادت الروح التصاقا بها واندماجا فى الله الذى يستقر فيها وسارت خطوات فى سبيل وحدة الوجود . وهكذا أعطى طاغور للعقل دورا – وان لم يكن رئيسيا – فى معرفة وحدة الوجود ، على حين قصرت كل المذاهب الفلسفية فى مختلف العصور ادراك حقيقة وحدة الوجود على الحدس أو اللقانة ، أى على القوى الروحية فى الانسان من دون القوى المنطقية . ولعل الجديد كل الجدة فى مذهب طاغور هو اعطاء الذوق الفنى مهمة اساسية فى معاونة الوعى الروحى على معرفة وحدة الوجود ، لأن الذوق الفنى الناضج يستطيع أن يلمح الجمال فى أبدع صوره فى الطبيعة وفى الانسان(١) . ومن خلال روعة هذا الجمال يتنبه الوعى الروحى الى أن هذا الجمال ما هو الا رسول من لدن الله يشير الى وجوده فى كل مكان ، فكلما تكشف للذوق الفنى جمال توسعت معرفة الوعى الروحى لوحدة الوجود وتوثقت . الا أن نجاح الوعى الروحى فى ادراك وحدة الوجود بمساعدة العقل والذوق الفنى لا يعطى دليلا حيا على صدق معرفته لهذه الحقيقة المطلقة ،

(١) نظرية طاغور فى الفن : عبد العزيز محمد الزكى مجلة الادب عدد سبتمبر ١٩٥٦

وانما العمل الخير الذى يحث على ضم البشر فى وحدة متناسقة متآلفة متحابة هو المحك العملى الذى يشهد على معرفة الوعى الروحى لوحدة الوجود معرفة يقينية . وبذلك اتخذ طاغور من العلم والفن والعمل - وهى من أسس مقومات المدنية الحديثة - وسائل تعين الوعى الروحى على احاطته بحقيقة الوجود الأولى ، فوفق بين فلسفات الهند الروحية، ووسائل الغرب فى رفع مستوى الانسان الحضارى وأدمج المعرفة الروحية فى واقع الحياة العملية وأقام بينهما رابطة قوية بدونها لا تتم المعرفة الحقة ولا ترتقى الانسانية .

ولفلسفة طاغور فى وحدة الوجود ميزة أخرى هى مواجهة مشكلة تأليه الانسان مواجهة مباشرة صريحة ، فاعترف طاغور بأن الانسان لم يتمكن فى الماضى أو فى الحاضر من أن يصير الله ، وبذلك أنكر على الزهاد والنساك والمتصوفة ادعاء الالوهية، وبالتالى رفض من العقائد الهندوكية عقيدة تجسدات الاله (فشنو) فى أجسام بشرية وما يتبعهما من تقديس البشر وعبادتهم ، واعتبر قول الصوفى « أنا الله » أو « أنا الحق » من قبيل المغالاة والمبالغة .. ولم يرفض امكانية تحقيق الوهية الانسان على الأرض لأن هذه الحقيقة باطلة ، وانما لأنه لم تتوافر بعد فى شخص الوعى الروحى المسلح بالعلم والفن والعمل الذى يكشف أسرار الطبيعة وجمال الوجود ويطبق القانون الخلقى تطبقا يسمح بانتشار الخير والحب والسرور فى كل مكان .

ولكن عجز العقل عن ادراك امكانية الوهية الانسان وفشل الانسان فى تحقيق هذه الالوهية الى وقتنا الحاضر لا يدعو لانكار حقيقة وحدة الوجود لأنها حقيقة مطلقة يتطلب تحقيقها جهادا متواصلا لا يعرف التعب أو اليأس فى مختلف المجالات الانسانية والحضارية ، ولأن عدم قدرة الانسان على أن يصير الها فى الماضى يرجع الى أن ادراك حقيقة وحدة الوجود وتحقيق الحياة فى الله ليسا من الامور المتيسرة أو فى متناول أى زاهد أو ناسك أو متعبد أو صوفى ، ولا يمكن أن يبلغهما أى فرد بمجرد مزاولته الطقوس الدينية وأدائه المجاهدات البدنية والرياضات النفسية لقهر الشهوات واعتزال الحياة الاجتماعية لتأمل الله فى خلوة طامعا من وراء كل ذلك فى أن يصل الى حالة من الغيبوبة أو الجذب يشطح فيها وعيه فى لحظة خاطفة ويشاهد الله فى وحدته مع الوجود ويفنى فيه فى غفلة من قوى الاحساس والادراك ثم يعود الى صحوه مرددا ألفاظا يدعى فيها الالوهية ، فيلتف حوله الأتباع ويصبغون عليه من التكريم والتعظيم حد التقديس والعبادة مصدقين ادعاءه بانه رأى الوجود فى وحدته وهو فى حالة الفناء فى ذات الله العليا ، ولكن بلوغ حالة الفناء فى الله فى نظر طاغور لا تتحقق الا بعد التزود بالعلوم الطبيعية وتربية الذوق الفنى حتى النضج ، والتمسك عمليا بالقانون الخلقى وخوض معترك الحياة للبحث عن حقيقة وحدة الوجود فى السلوك الانسانى بتطبيق حقيقة وحدة الوجود عمليا حتى ينسجم الفكر مع العمل لتحقيق وحدة الانسان تحقيقا فعليا (١) .

فالانسان الاله أمل البشرية الذى يجب أن يعمل من أجله الانسان دون أن يتوقع تحقيقه ، بل هو المثل الأعلى للانسانية الذى لايستطيع أن يصل اليه شخص بمفرده دون تعاون علماء الطبيعة والفنانين والمصلحين ، فالانسان الاله هو غاية حصيلة جهاد البشر جميعا على مر الأجيال الى أمد غير معروف لا حصيلة جهاد فرد فى وقت من الأوقات ، ونحن الآن فى مرحلة من التطور لا تسمح بظهور الانسان الاله ، وعلى الانسانية أن تعمل وتعمل حتى تهيىء الظروف المناسبة لظهور الانسان الاله ، ولا يجب أن تيأس من الفشل أو تعوقها الخيبة ، ولا تبخل بأى جهد مهما تطلب من نضال متواصل وكد لا يفتر فى سبيل المثل الأعلى للانسانية .

لقد أحاط طاغور فكرة وحدة الوجود بهالة من نور العلم والفن والأخلاق والنضال ليحفز الناس على التعاون من أجل ترقية الحضارة وخدمة البشرية ونشر الخير والحب والسرور فى كل مكان لتهيئة الحياة الروحية الصالحة لابراز الله المستقر فى الطبيعة وفى الأنسان . ولم تعد فكرة وحدة الوجود عند طاغور كما كانت فى الماضى مجرد أداة لادعاء الالوهية واظهار نوع من التفوق البشرى لكسب تمجيد شخص يحث على التقديس والعبادة أو يثير عداء رجال الدين وينشر الحزازات الدينية . وهكذا حول طاغور فكرة وحدة الوجود التى كثيرا ما أثارت الخلافات المذهبية والعقائدية الى فكرة شاعرية تهدف الى رفع قيمة الفرد الى أعلى درجة ممكنة عن طريق رفع قيمة الانسانية .

(١) ثورة طاغور : عبد العزيز محمد الزكى : الرسالة الجديدة . عدد سبتمبر ١٩٥٤

من ملحمة عمر

خالد... يثور على عمر

عمر... يحتكم الى المسلمين في المسجد النبوي الشريف

بقلم: علي أحمد باكثير



جانب من صدر المسجد حيث يرى المنبر وما حوله يرى علقمة بن علاثة وخداش بن زهير العامريان يدخلان كالمتسللين حتى يقفا قريبا من المحراب

علقمة : هذا خير مكان ننتظره فيه وابعده عن الريبة .. اذا رآنا أحد ظننا ننتظر الصلاة ..

خداش : لكن ما زال دون صلاة الظهر وقت طويل .

علقمة : لا بأس .. من الناس من يعتكف في المسجد طول اليوم .

خداش : فلنجلس اذن فان وقوفنا هكذا مريب ..

علقمة : صدقت (**يجلس ويجلس خداش**)

خداش : المكان خال لا أثر فيه لأحد ..

علقمة : لا تنس أن اليوم يوم سوق ..

خداش : وسخينة تحسن الصفق بالأسواق ..

علقمة : هه يا خداش قل قريش ويلك .. أو قد نسيت يا فاسق انك قد أسلمت وانك في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم ؟

خداش : اني والله ما قصدت أي سوء ياعلقمة وانها هي كلمة لاطت باللسان ..

علقمة : امطها من لسانك قطع الله لسانك ..
خداش : من ذا ينافح عنكم يا بنى عامر بن صعصعة انقطعالله لسان شاعركم .؟

علقمة : ويلك أين أنت من نابغة بنى جعدة أو لبيد بن ربيعة ؟ .

خداش : أما لبيد فقد تاب من الشعر واما ابو ليلى فقد كبر وخرف .

علقمة : كلا ما كبر ابو ليلى ولا خرف .. وانه بعد لشاعرنا الفحل ، بيد أنه لم يجد لشعره مجالا فسكت .

خداش : وهل يجد أحد لشعره اليوم مجالا يا علقمة ؟
علقمة : صدقت .. ان هذا الرجل قد آلى على نفسه ليقتلن الشعر وليهيلن عليه التراب ..

خداش : واضيعة القصيدة التى دبجتها فى مدحه .. لو كنت أعلم ما سهرت فى حوكها الليالى الطوال .. أنت الذى أغريتنى بها يا ابن علاثة .

علقمة : ما كنت أظن انه يكره الشعراء كل هذه الكراهية .. وهل كان يدور بخلدى يومئذ أنه يعزل واليا كخالد بن الوليد من أجل انه أجاز شاعرا انتجعه ومدحه .؟

خداش : ما سمعت والله أعجب من هذا الحديث قط .
علقمة : تب من الشعر خيرا لك كما فعل لبيد بن ربيعة .
خداش : على أن أحفظ سورا من القرآن ان أردت أن أكون مثله .

علقمة : وماذا يمنعك ؟
خداش : انى لن أكسب من القرآن مالا يا علقمة .
علقمة : فامدحنى وانا أجيزك
خداش : انت ابن عمى وما ينبغى لى أن أرزاك
علقمة : لن ترزانى ان أحسنت الثناء ..
خداش : مهما أقل فأنت ابن عمى ولن أبلغ فى مدحك شأو شاعرك الحطيئة .

علقمة : فاصبر اذن حتى يجعل الله لك مخرجا من هذه المحنة .

خداش : وأين المخرج منها يا ابن علاثة ؟
علقمة : لا مخرج الا ان يلى هذا الأمر سيد اريحى يهتز للشعر كابن اختنا خالد بن الوليد .

خداش : وهل يمكن يا علقمة أن يتحقق هذا الحلم ؟
علقمة : لم لا وهو أعظم فارس فى الاسلام وسماه النبى صلى الله عليه وسلم سيف الله ..؟

خداش : أو تظن المسلمين يرضون به مكان عمر
علقمة : ان قلوب المسلمين معه فى كل مكان منذ اصابه عمر بما أصابه ..

خداش : ولكن هل يرضون أن يجعلوه أمير المؤمنين ؟
علقمة : هذا ما ستبديه لنا صفحة اليوم .. لقد استمال خالد قلوب الناس اليه فى كل مكان فان أيدوه اليوم وخذلوا عمر كان لخالد مطمع فى امارة المؤمنين والا فلا ..

خداش : لو كنت مكان خالد لاستعنت بمن معى على من ليس معى ونهضت بالأمر على غرة فلم يشعر الناس الا وأنا أمير المؤمنين ..

علقمة : كلا يا خداش ان خالدا لا يريد أن تسيل فيه دماء المسلمين .. انه يريد أن يتيح له عمر مناقشته أمام المسلمين ليرى أيهما أحب الى الناس وأقرب الى قلوبهم .

خداش : ما أخال عمر يرضى أن يتيح له هذه الفرصة .
علقمة : هذا ما سنعرفه الآن من أبى عمرو بن حفص .
خداش : أولا تراه قد أطال المكث عند عمر ؟

علقمة : لعله وجد عمر مشغولا فى شئون أخرى فانتظر حتى يكلمه فى مطلب خالد .

خداش : أصارحك القول يا علقمة لو انى كنت مكان عمر لرددت مطلب خالد ردا قبيحا ولاوجعت رسوله ..

علقمة : قبحك الله .. من أنت حتى تقول لو كنت مكان فلان وفلان ؟

خداش : انما هذا مثل أضربه لك .. كيف أرضى أن أرى خصمى يثير الناس على وأنا قادر على منعه فلا أمنعه ؟

علقمة : صه .. هذا حس قادم .
خداش : الحمد لله .. هذا ابو عمرو بن حفص
(يقومان نحوه)

علقمة : ما وراءك يا ابا عمرو ؟
أبو عمرو : **(يتلفت يمنة ويسرة)** خير ..
علقمة : قبل الرجل مطلب ابن عمك ؟
أبو عمرو : نعم .. قال لى قل لأبى سليمان يأت الى المسجد حين يسمع الصلاة جامعة .

علقمة : سمعت يا خداش ؟ قد رضى أن يجمع له الناس .
خداش : كنت أظنه أحصف من ذلك فاما اذ رضى فانى أسعد الناس .

أبو عمرو : **(يتلفت)** لقد تركت أمير المؤمنين وهو يتهيأ للخروج فلا يرينكما هنا . انصرفا الى جماعتكما من بنى عامر وانتظروا حتى تسمعوا النداء فأقبلوا مسرعين ..

علقمة : وانت أماض أنت الى خالد ؟
أبو عمرو : نعم
علقمة : فليكن الله معك .
(يخرج أبو عمرو من جهة اليمين)

علقمة : هذا يوم له ما بعده .
خداش : ان يرد الله يعد للشعر منزلته وسلطانه
(يخرجان من ناحية اليسار)
(يدخل عمر وعبد الرحمن بن عوف وعثمان ومن ورائهم أسلم)

ابن عوف : ما كان يا أمير المؤمنين أن تجيب خالدا الى ماطلب..
عثمان : أجل يا أمير المؤمنين كان الحزم أن تدعوه اليك فى منزلك فيناقشك بحضورنا كما يشاء وتناقشه ..
عمر : كلا انه يريد أن يناقشنى أمام الناس .
ابن عوف : بل يريد أن يثير الناس عليك .
عمر : ما يكون لى أن أرد طلبه والا كنت ملكا جبارا ، ومعاذ الله أن أكونه .

ابن عوف : أما اذا أجبته الى ما طلب فلا تأمر بالنداء حتى تضرب أولا على أيدى الذين يعملون مع خالد على اثارة الفتنة والشغب .. هذا أبو سفيان قد بلغنى أنه ضالع فيها مع بنى هشام يحرضهم عليك ..

عمر : أبو سفيان ! أهون بأمر ينهض به أبو سفيان .. لقد أذله الله يوم أعز الاسلام فما هو وذاك ؟
عثمان : لآتينك يا أمير المؤمنين بأبى سفيان لتعرف ما عنده ..

عمر : دعنا منه يا عثمان ..
عثمان : لا والله لآتينك به أجره جرا اليك ..
(يخرج منطلقا)

ابن عوف : وهؤلاء بنو ابيه من بنى مخزوم فافضضهم عنه واحبسهم حتى تحول بينهم وبين ما عسى أن يكونوا قد دبروه من مكيدة أو فتنة فى الناس .

عمر : هؤلاء أخوالى يا ابن عوف .. فدعنى وأخوالى فانى أعرف بهم منك .

ابن‌عوف : وهذا علقمة بن علاثة سيد بنى عامر بلغنى انه تعهد لخالد بأن يجمع له قبائل عامر بن صعصعة كلها ، وانت تعلم يا أمير المؤمنين أنهم أخوال خالد وانهم ذوو وفر وعدد وبأس .

عمـــر : ويحك يا ابن عوف أو قد نسيت أن هؤلاء مسلمون فوالله ليمنعنهم اسلامهم أن يطيعوا علقمة الا فى خير ..

ابو عوف : يا أمير المؤمنين ينبغى أن تحتاط لدرء الفتنـة ان أبيت الا أن يناقشك خالد أمام جموع المسلمين ، فانك لا تدرى ما عسى أن يحدث فى هـــذه الجموع فقد ينعق فيها ناعق فيتبعونه دون بصر ولا بصيرة.

عمـــر : ان كنت تخشى الفتنة يا عبد الرحمن فلنواجههـــا اليوم ولنقض عليها فى المهـــد قبل أن تشب عن الطوق ..

(يعود عثمان ومعه ابو سفيان)

أبوسفيان: يا أمير المؤمنين اانت امرت عثمان أن يسحبنى على وجهى اليك ؟

عمـــر : نعم .. ما هذا الذى بلغنى عنك ؟

أبوسفيان: ماذا بلغك عنى يا أمير المؤمنين ؟

عمـــر : انك تحرض على

أبوسفيان: أنا أحرض عليك ؟ معاذ الله يا أمير المؤمنين وماذا يحملنى على ذلك ؟ لقد وليت يزيد ومعاوية ابنى أبى سفيان وجعلتهما أميرين بالشام فماذا يـريد أبو سفيان أكثر من ذلك ؟

عمـــر : قاتلك الله يا شيخ السوء ما يعنيك الا نفسك وحظ نفسك .. انى ما وليتهما الا لكفايتهما وليس من أجلك أو من أجل أنهما ابناك ..

أبوسفيان: فانى شاكر بعد يا أمير المؤمنين وذاكر فضلك .

عمـــر : ويلك أى فضل لى عليك ؟ انما الفضل من عند الله يا رجل ..

أبوسفيان: الفضل من الله يا أمير المؤمنين ولكن جاءنى من قبلك .

عمـــر : دعنى من هذا .. الم تتصل ببنى هاشم ؟ ألم تناج خليلك العباس بن عبد المطلب فى هذا الأمر ؟

أبوسفيان: بلى يا أمير المؤمنين انى نصحتهم الا يفعلوا وقلت لهم أتريدون أن تخرجوها من بنى عدى ليتلقفهـــا بنو مخزوم ؟

عمـــر : يا أبا سفيان اتق الله فى المسلمين .. لا تكن آخر الناس اسلاما وأول الناس ســعيا الى الفتنة فى الاسلام .. انى وهبتها لك اليوم من أجل شيبتك ولكن والله لئن بلغنى أنك سعيت فى هذا الأمر بعد لاجعلنك نكالا لغيرك فلا تلومن الا نفسك .. انصرف ان شئت .

أبوسفيان: جزاك الله خيرا يا أمير المؤمنين **(يخرج)**

ابن‌عوف : أرأيت يا أمير المؤمنين كيف أن بنى هاشم قد تناجوا فى الأمر يرون أنفسهم أحق به من بنى مخزوم ومن غيرهم ؟

عثمـان : أجل يا أمير المؤمنين لتكونن فتنة فى الناس ان لم تتداركها بحزمك وعزمك .

عمـــر : والله ان بنى هاشم لاحق النـــاس لولا مخافة ان يظنوا أن الأمر فيهم أبدا فيستحيل فى أيديهم ملكا يتوارثه الأبناء عن الآباء ، وان الله لا يرضى أن يكون فى الاسلام بيت كبيت كسرى أو قيصر .

ابن‌عوف : يا أمير المؤمنين قد رأيت الخطر يتهددنا من كـل صوب أفلا تؤجل مواجهة خالد الى حين ؟

عمـــر : كلا يا ابن عوف .. ان الشر ان لم تحسمه فى حينه عظم واستشرى .
(ينادى) اسلم .. أين أنت يا اسلم ؟

اسـلم : **(صوته)** لبيك يا أمير المؤمنين .. **(يدخل)**

عمـــر : مرهم فلينادوا الصلاة جامعة ..

اسـلم : سمعا وطاعة يا أمير المؤمنين **(يخرج)**

أصوات : **(تنطلق من نواح مختلفة)** الصلاة جامعة .. الصلاة جامعة **(تبتعد شيئا فشيئا حتى تضمحل)**

عثمـان : يا أمير المؤمنين انك ظننت أننا نخشى عليك ولذلك أبيت أن تسمع لنا ، ولكنا انما نخشى على الاسلام ان ينتقض حبله وعلى المسلمين أن يصيروا فـوضى يضرب بعضهم رقاب بعض ..

عمـــر : هون عليك يا عثمان .. والله لئن أراد المسلمون تولية خالد مكانى ، واجمع على ذلك رأيهم ،ليكونن لهم ما أرادوا ، فان الأمر شورى بينهم كما أمر الله

عثمان : وهناك بعد يا أمير المؤمنين ذلك الخطر الذى أنذرك به أبو عبيدة وعمرو بن العاص أن يغزونا الـــروم الذين فى مصر من بحر القلزم بالسفن .

عمـــر : لا تخف يا عثمان .. فقد وضعنا على سواحلنـــا رجالا من أهل البأس والثقة يحرسونها لا ينامون ولا يغفلون فلن نؤخذ على غرة أن شاء الله .

(يتوافد الناس الى المسجد ويدخل خالد بن الوليد فى نفر من بنى مخزوم فيجلس فى الجانب الأيسر من الصف الأول تجاه **المنبر ويدخل على والزبير وطلحة** والعباس وغيرهم **من كبار الصحابة فيجلسون فى** الجانب الأيمن **ويرقى عمر المنبر فتهدأ الأصوات) .**

عمـــر : **(يخطب)** الحمد لله أحمده حمدا كثيرا وأصـلى وأسلم على رسوله الذى بعثه بالحق بشيرا ونذيرا وسراجا منيرا وعلى آله . اما بعد أيها الناس فقد سألنى خالد بن الوليد أن أجمعكم اليوم ليناقشنى أمامكم وأناقشه .. وقد أشفق بعض ذوى الرأى من ذلك على كلمة المسلمين أن تفترق ، فنصحونى الا أقبل ولكنى استخرت الله فقبلت .. لا بطرا ـ يعلم الله ولا رياء ولا استخفافا بالفتنة أو اســتدرارا لها .. ولكنى نظرت فوجدتنى بين أمرين .. فاما ان أصدع بالحق ولا أخشى الفتنة واما أن أخشى الفتنة فلا أصدع بالحق .. فرأيت أن أصدع بالحق فان الحق من الله ، والله سبحانه وتعالى المسئول أن يجنبنا الفتنة فان الفتنة من الشيطان .. أيها الناس لقد أمرت بخالد بن الوليد فنوقش فى حمص على رءوس الاشهاد ليكون عبـــرة لغيره من ولاة الامصار .. وأريد اليوم أن أجعل نفسى حجة على كل من يلى هذا الامر بعدى فلا يأبى أحـدهم أو يستنكف أن يناقشه أحد من رعيتـــه على رءوس الاشهاد أبدا .. **(ينزل من على المنبر)** .

أبو عمرو : **(ينهض من مجلسه)**ائذن لى يا أمير المؤمنين فى الكلام فانى أنا أيضا من رعيتك ..

عمـــر : تكلم يا أبا عمرو .. قل ما عندك ..

ابوعمرو : والله ما اعذرت يا عمر فلقد نزعت عاملا استعمـله رسول الله صلى الله عليـه وسلم ، ووضعت لواء رفعه رسول الله صلى الله عليه وسلم وأغمـدت سيفا سله الله وقطعت الرحم وحسدت بنى العم .

عمـــر : **(ينظر اليه مبتسما كانه يرحمه لصغر سنه)** يا ابن أخى لا تثريب عليك انك قريب القرابة حديث السن مغضب فى ابن عمك .. وهذا ابن عمك بيننا ليشكونى الى الناس كما شكانى الى المسلمين فى كل مكان ،

وهو الحن بحجته منك فليقل هو ما يريد .. هلم ادن منى يا أبا سليمان ليسمع الناس مقالتك ..

(يقوم خالد من مجلسه حتى يقف بازاء عمر أمام المنبر)

(تسمع حركة من ناحية الصفوف الخلفية واذا شاب يتخطى الناس حتى يدنو من عمر)

عمــر : مسور بن مخرمة .. ما خطبك ؟

مسور : هذا كتاب يا أمير المؤمنين من عبد الله بن الأرقم .

عمــر : **(يفض الكتاب ويتصفحه فيتغير وجهه قليلا ثم يتجلد ليخفى ما فى وجهه)** اجلس يا بنى حتى تسمع ما يقوله خالد بن الوليد ..

طلحة : يا أمير المؤمنين خبرنا أولا ماذا فى الصحيفة ..

عمــر : سأتلوها عليكم بعد أن نفرغ من قضية أبى سليمان ..

الزبير : بل خبرنا أولا يا أمير المؤمنين هل نزل الروم بأرض الساحل ؟

أصوات : خبرنا يا أمير المؤمنين .. نريد أن نعرف ما فى الصحيفة ..

عمــر : لا تراعوا أيها المسلمون فان أحدا لم ينزل بأرض الساحل وانما وقفت بضع عشرة سفينة فى عرض البحر تجاه ثغر ينبع فأسرع عبد الله ابن الأرقم باندارنا كما أمرناه .

الزبير : لا ريب أنها سفن الروم تريد أن تنزل جنودهم فى أرض الجزيرة .

طلحة : ماذا ننتظر يا أمير المؤمنين ؟ لنسر اليهم فلنقاتلهم ..

خالد : يا أمير المؤمنين انى قد نزلت عن مطلبى اليوم فلنؤجله الى يوم آخر ودعنى أتول تأديب هؤلاء الروم ان شئت .

عمــر : الآن يا خالد وقد جمعنا الناس ليسمعوا شكواك ومظلمتك ؟ لا والله ليسمعن منك اليوم وليسمعن منى حتى يتبين لهم وجه الحق فيحكموا لك أو يحكموا عليك .

خالد : الآن يا أمير المؤمنين والعدو على سواحلنا ؟

عمــر : ذلك أحرى أن نعجل بيوم الفصل ولا نؤجله حتى يكون المسلمون على بصيرة من أمرهم .. فدعنا يا خالد نمض فيما جمعنا الناس من أجله ، حتى اذا انتهينا من ذلك سرنا الى هؤلاء الروم وقد اجتمع أمرنا ، واتفقت كلمتنا ، وأيس الشيطان أن يفرق بيننا ، فمنحنا الله أكنافهم ان شاء الله .

طلحة : يا أمير المؤمنين ما بقى لك من عذر بعد أن نزل خالد عن مطلبه فانما جمعتنا اليوم من أجله ..

الزبير : أجل يا أمير المؤمنين لا ينبغى أن يناقش بعضنا بعضا والبلاد فى خطر ..

عمــر : ويحكم أتريدون أن تديرونى عن رأيى ؟ لا والذى نفس عمر بيده لو قيل لى أن الروم قد بلغوا وادى القرى ما نهضت لهم حتى تنتهوا مما بينى وبين خالد .. ويحكم انى انما أستدفع الخطر بما أضع ..

على : يا أبا سليمان .. قد رأيت أنها عزيمة من أمير المؤمنين ليس منها بد .. فخذ فيما أردت أن تناقش أمير المؤمنين فيه حتى نفرغ وشيكا لأمر هؤلاء الروم .

خالد : يا معشر المسلمين انى ليحزننى أن أسمع أن الروم قد حدثوا أنفسهم بالنزول فى ساحلنا ليغزونا فى عقر دارنا ، وما كانوا ليجرؤوا على ذلك لو أن أمير المؤمنين قد تركنى أدرب فى أرض الروم كما شئت حتى أقرع أبواب القسطنطينية على هرقل .

عمــر : ما كان ذلك ليمنع الروم من غزو جزيرة العرب فانهم لايغزوننا من أرضهم بل من مصر وقد أشفقت على المسلمين أن يقحم بهم فى المهالك ..

خالد : سبحان الله ان كان مثلى يقود الجيش الى الهلكة فمن ذا يقوده الى العزة والنصر ؟

عمــر : ومن هذا الزهو أشفقت عليك يا خالد وعلى المسلمين .

خالد : لو كنت مكانى يا عمر ما ملكت الزهو .

عمــر : اذن لحاسبت نفسى ولعرفتها قدرها .. لولا الاسلام يا خالد لكان منتهى الشرف عند أحدنا أن يؤذن له على أحد عبيد قيصر او كسرى من العرب ..

خالد : هذا حق لا أحد منا ينكره ..

عمــر : لو استشعرته حقا لطامنت من زهوك ولعلمت أن الله هو الذى ينصر دينه .. لا أنت ..

خالد : ما ضر يا عمر أن ينصر الله دينه على يدى وعلى أيدى المؤمنين معى .. ولكنك تحسدنى يا عمر والحسد شر من الزهو .

ابن‌عوف : **(معترضا)** معاذ الله .. أمير المؤمنين يحسدك ؟

خالد : اكفنى هؤلاء ياأمير المؤمنين ان كنت تريد حقا ان أناقشك .

عمــر : دعه يا ابن عوف يقل ما عنده فقد اذنت له : لقد علمت يا خالد انك تظن بى هذا الظن بل عسى أن يكون كثير من المسلمين قد ظنوا بى مثل الذى ظننت .. والله يغفر لك ولهم ذلك .. والله لقد قالت لى نفسى غداة أردت أن أعزلك : لا تفعل يا عمر والا ظن الناس بك الحسد ، فهممت أن أنصاع لأمرها لولا أن قلت لنفسى ماذا أنت قائل لربك غدا ان خشيت الناس وهو أحق أن تخشاه ؟
ويحك يا أبا سليمان على أى شىء أحسدك ؟ على مناقبك أم معايبك ؟ أما مناقبك ففى سبيل الله ولاعلاء كلمة الله ومن أجلها وليتك ، وأما معايبك فمن آثار الجاهلية ومن أجلها عزلتك ..

خالد : بل غرت منى يا عمر !

عمــر : الغيرة أخت الحسد .

خالد : لقد خشيت أن أنازعك هذا الأمر ..

عمــر : أما هذا فنعم . بل لقد خشيت يا خالد أن تشق عصا المسلمين فيضرب بعضهم رقاب بعض ..

خالد : يا عمر أليس لى دين يمنعنى من ذلك ؟ أو تظن ياعمر انى اذ تأخر اسلامى عن اسلامك لا أخلص للاسلام اخلاصك ؟

عمــر : معاذ الله يا أبا سليمان ولكن الشيطان يوسوس للمؤمن كما يوسوس للكافر .. وليجدن سبيله اليك من زهوك واستعلائك وفتنة الناس بك ..

خالد : والله لو كان بى أن أنازعك الأمر لفعلت ولما أعوزنى الأعوان والأنصار ..

عمــر : صدقت ياخالد ولكنى احتطت لدين الله وللمسلمين .. وحق على من ولى أمر المسلمين .. أن يحتاط لهم ..

خالد : تحتاط لهم من وهم كاذب ؟

عمــر : كلا ليس ذلك بوهم كاذب .. لقد أعلنته فى ملأ من الناس بالشام حين دعاك أحدهم الى الفتنة فقلت : أما وابن الخطاب حى فلا .. أليس هذا ما قلته ؟

خالد : بلى ..

عمــر : فماذا أردت الى ذلك ؟

خالد : هذا قول صريح لا يحتاج الى بيان ..

عمر : سننتظر حتى يموت ابن الخطاب فتقوم حينئذ بالفتنة ؟

خالد : ليس لك أن تحاسب الناس فى حياتك وبعد مماتك ..

عمر : ويلك انى لا أحاسبك من أجل نفسى بل من أجل المسلمين .

خالد : سيكون للمسلمين راع يهتم بأمرهم من بعدك فهذا من شأنه هو لا من شأنك .

عمر : كلا بل من شأنى .. لقد سمعت ناعق الفتنة فى عهدى ، فحق على الا أتركه حتى أمسك بعنقه فلا يزعج المسلمين من بعدى بنعيقه ولقد جاءك أمرى وأنت فى الشام أن تكذب نفسك فلم تفعل .

خالد : ما كنت لأقول قولا ثم أعلن فى الناس انى كنت كاذبا فيما قلت ..

عمر : رحم الله امرأ روجع الى الحق فرجع .. ولكن بلغنى أنك استشرت أختك فاطمة بنت الوليد فأشارت عليك بألا تفعل .. ويحك يا أبا سليمان .. النساء تستشير ؟؟

خالد : رب امرأة يا عمر خير من رجل .

عمر : صدقت ، ولكن هذه تعيش بعد فى جاهليتها فهى ترانى دائما ابن حنتمة بنت عمها هاشم بن الصغيرة ولا ترانى أمير المؤمنين .

خالد : كلا ما كان لفاطمة شأن فى ذلك ولقد كذبك من بلغك ..

عمر : اذن فاكذب نفسك الساعة أمام الناس كما قلته أمام الناس .. اعلن لهم انك لا تنوى الفتنة ، وعمر حى ولا بعد أن يموت عمر ..

خالد : كلا والله لا تتحدث العرب أبدا أن خالد بن الوليد يقول القول ثم يكذبه ..

عمر : جاهلية !. جاهلية !. يعنيك يا خالد ما تقول العرب عنك غدا ولا يعنيك ماذا أنت قائل لربك غدا ..

خالد : واعجبا لك يا عمر .. أليس للمسلمين اذا قضى ابن الخطاب نحبه أن يختارونى لولاية هذا الأمر ؟

عمر : معاذ الله لا يختارك المسلمون أبدا وفيهم السابقون من المهاجرون والأنصار .. ان المسلمين يا خالد لا يرضون أبدا أن يروا على منبر رسول الله صلى الله عليه وسلم ملكا يجيز الشعراء ويمنع الفقراء ــ يفعل هذا وبينه وبين الله غيره فكيف اذا لم يكن بينه وبين الله أحد ؟

خالد : واذا فعلوا يا عمر ؟ اذا اختارونى وفيهم السابقون من المهاجرين والانصار ؟ أتقوم أنت من موتك لتحول دون ذلك ؟

عمر : ليسوا بفاعلين الا اذا أكرهوا على ذلك بالسيف وان فى سيفك لرهقا يا خالد ..

خالد : (ثائرا) فى سيفى رهق؟! ايها المسلمون لطالما اتهمنى عمر بذلك ، ولو كنت كما زعم لما توالى نصر الله لى فى كل معركة أخوضها . أجل ان فى سيفى لرهقا ولكن حينما تدعو الحاجة الى الرهق. والا فانى أحرص الناس على نفس مؤمنة أن تلقى منيتها الا فيما يوهن جانب العدو أو يشد من عزائم المسلمين .. ذلك ما فعلته يوم مؤتة .. أتذكرون يوم مؤتة ؟ يوم اندق فى يدى تسعة أسياف فما صبرت فيها الا صفحة يمانية .. فى ذلك اليوم سمانى رسول الله صلى الله عليه وسلم سيف الله .. فهل تعلمون ماذا فعلت ذلك اليوم وقد رأيت مائة ألف أو أكثر قد أحاطوا بثلاثة آلاف من المسلمين وأوشكوا أن يبيدوهم على بكرة أبيهم ؟ لم أتقدم بهم لقتال العدو كما فعل زيد ابن حارثة ، ولم أهجم بهم هجمة الليث كما فعل جعفر ابن أبى طالب ، ولم أستمت بهم كما فعل عبد الله بن رواحة ، ولكنى داورت بهم جهدى حتى سللتهم من المعركة فأنقذتهم من الهلكة وقفلت بهم الى المدينة ليحثو أهلها فى وجوهنا التراب ويقولوا : أنتم الفرار فيقول رسول الله صلى الله عليه وسلم .. بل أنتم الكرار ان شاء الله ..

عمر : أيها الناس ان رسول الله صلى الله عليه وسلم أثنى على خالد يوم مؤتة اذ أنقذ المسلمين من الهلكة ، ولكنه أعرض عنه يوم بنى جذيمة وقال اللهم انى أبرأ اليك مما فعل خالد مرتين .. ثم بعث على ابن أبى طالب يورى لهم قتلاهم الذين فتك بهم خالد وهم مسلمون .. وان لنا فى رسول الله صلى الله عليه وسلم أسوة حسنة .. نثنى على خالد بما هو أهله ــ ما كان على الطريق ، فاذا حاد حاسبناه وعاتبناه ، فاذا لم يستقم قومناه وأنفه راغم .. فما جعل الله أحدا أعظم من الحق وان كان عظيما .. وان الله قد أذهب بأو الجاهلية وخيلاءها كما أذهب أصنامها وأوثانها فلا والله لا أوتى برجل يريد أن يكون صنما يعبده الناس الا حطمته .

خالد : أيها الناس ان أمير المؤمنين عزلنى فى المرة الأولى عن امارة الجيش فى الشام ، زاعما أن الناس افتتنوا بى فخشى أن أفتتن بالناس .. فليت شعرى ماذا كان أمير المؤمنين يريد منى أن أصنع ؟ أأضن على المسلمين بكفايتى فى الحرب ، أم أتعمد الا أكسب لهم النصر فى المعارك حتى لا أكون صنما يعبده الناس كما زعم أمير المؤمنين فيكون عليه أن يحطمه ؟

عمر : يا خالد انى عزلت المثنى بن حارثة الشيبانى يوم عزلتك ، لان الناس فتنوا به كما فتنوا بك ، ولقد كان المثنى أول سهم رماه الله فى صدر فارس .. فلم يشكنى الى الناس فى كل مكان ، ولم يدخل مسجد رسول الله وقد غرز أسهما فى عمامته مختالا مباهيا بما صنع ، ولم يتوعد بالوثوب على منبر رسول الله بعدى .. ولقد شهد وقعة الجسر وأبو عبيدة أمير عليه فلم يغير ذلك من جهاده شيئا . ولما دارت الدائرة على المسلمين وقف يحمى الناس على الجسر حتى عبروه ، ولولاه لهلكوا جميعا ، ثم لقى الله مجاهدا فى سبيله زاهدا فى الدنيا راغبا فى الآخرة ..

خالد : لو كان المثنى من قريش لكان له شأن آخر ..

عمر : من قريش !. أو قد غرك انك من قريش ؟ ألم تعلم ان قريشا هى التى كذبت رسول الله صلى الله عليه وسلم وقذفته بالحجارة وأخرجته من مكة وقاتلته فى المدينة ؟ ويلك أتظن المسلمين اختاروا أبا بكر لأنه من قريش ؟ اذن والله لكانوا اختاروا العباس بن عبد المطلب أو أبا سفيان بن حرب أو الحارث بن هشام فكل هؤلاء أوجه من أبى بكر وأخلق بالامارة .. ويلك انما كان هذا الأمر فى قريش لان منها أبا بكر وأبا عبيدة وأمثالهما من الرعيل الأول .. ويلك هذه العنجهية الجاهلية فيك هى التى أردت أن أستأصلها منك . ويلمك رجلا من رجال الاسلام يا ابن الوليد لو لم تكن هذه فيك ..

خالد : أتريد الحق يا عمر ؟ انك لا تطيق أن ترى رجلا يمتاز على الناس كالغرة فى جبهة الفرس الادهم .

عمـــر : أما والله يا خالد لقد صدقت .. انى لأكره الغرة ان دلت العدو على الفرس ..

خـــالد : تلك غرة اخرى .. فأما الغرة التى أعنى فانها تدفع العدو عن الفرس ..

عمـــر : ذاك عدو آخر .. فاما العدو الذى أعنى فانه يرمى الفرس فى غرته فيرد به ..

خـــالد : من ذا تعنى ؟

عمـــر : أعنى العدو الاكبر .. أعنى الشيطان .. الشيطان يا خالد يحاربنا فى كل مكان وفى كل حين ومن حيث نشـــعر ومن لا نشـــعر وفى صـــالح عملنـــا وفى سيئه .. وانه لا هدى الى مقاتلنا من فارس والروم .. أتدرى ما مقاتلنـــا يا خالد ؟ هى الغرر والحجـــول ، هى الغرر والحجـــول .. هى الغرر والحجول .. الا من عصم الله .

خـــالد : بل تخشى يا عمر أن يظهر هؤلاء عليك فيغلبوك على أمرك ..

عمـــر : صدقت .. أخشى والله أن يظهر على ويغلبنى على أمرى من لا يتقى الله فى المسلمين .

خـــالد : عجبا لك .. كأنك تعتقـــد أن ليس على ظهرها من يعنيه أمر المسلمين سواك .

عمـــر : اجل يا خالد .. ان حقا على من ولى هذا الأمر الا يتكل على احد وأن يعمل كأن ليس على ظهرها من يعنيه أمر المسلمين سواه ..

خـــالد : هذا من حرصـــك على أن تجمع السلطان كله فى يدك ..

عمـــر : يا ليت لى ســـبيلا الى ذلك فلا يفوتنى من شئون المسلمين فى كل مصر من أمصارهم شىء . يا ليتنى استطيع ان أكفى كل عامل يعمل لنا عمـــله . اذن لاستراح بالى واطمأنت نفسى .

خـــالد : والله لقد جاوزت القصـــد وتكلفت .. انك لست مسئولا عن ذلك .

عمـــر : بلى والله انى لمسئول .. ألست أنا الذى وليتهم ؟ والله لاسأان بين يدى الله يوم القيامة لو بلغنى ان عاملا لى قد أعطى المال للشعراء ومنحه الفقراء فتركته ولم آخذ بناصيته .

خـــالد : بالله انك فى أمرى غير مجمل يا عمر ..

عمـــر : ويحك يا خالد اترى لو قام بها وال غيرك كنت أتركه دون أن آخذ بناصيته ؟ والله لو تركت ذلك لأحد لكرامته عندى لتركته لك .

خـــالد : بل أردت ارغامى واذلالى لتشفى ما فى صدرك من وحر .. والا لأمرت رســـولك فسألنى وحدى ولم يشهر بى أمام الناس ، وينزع قلنسوتى ، ويحـــل عمامتى ، ويعقل بها يدى من خلفى .

عمـــر : يا خالد انك فعلتها على ملأ من الناس . فـــكان جزاؤك من جنس عملك .. لو أنك أعطيت الأشعث فى الســـر لحاسبتك فى السر ، ولكنك أعلنتها مزهوا بأن ملكا من ملوك كندة فى الجاهلية قد جاء ينتجعك من العراق فمدحك بشعره فأجزته كما كان مـــلوك العرب يجيزون شعراءهم .

خـــالد : يا أمير المؤمنين انما الأمم بأشرافها ووجوهها ، أفتقيم الدنيا وتقعدها من أجل أنى أعطيت من فضل مالى لأشراف العرب ووجوههم ؟

عمـــر : ويحك أشراف العرب ووجوههم ليسوا اليوم ملوك كندة ولا ملوك غـــسان ولا المناذرة ..

خـــالد : فمن هم ؟

عمـــر : هم يا أبا سليمان الأنصار والمهاجرون ألا تعرفهم ؟

خـــالد : انهم لم ينتجعونى ولو فعلوا ما حرمتهم ..

عمـــر : ويلك أتريد من هؤلاء أن ينتجعوك ؟ ان عليك أنت أن تنتجعهم . ان بينهم لضعفة ومساكين ، وقد أمرتك أن تحبس مال الله على هؤلاء فأعطيته لذوى الجـــاه والغنى واللسان .

خـــالد : سبحان الله انك تذكر مال الله وأنا أعنى خويصة مالى وأنا حر فيه ..

عمـــر : ويحك ان الذى يبدد ماله على سنة الجاهلية لغير أمين على مال الله أن يبدده فى غير موضعه .

خـــالد : أو ما كنت تخشى يا ابن الخطاب أن تأخذنى العزة بالاثم فأبطش يومئذ برسولك وأعلن عصيانك والخروج عليك ؟

عمـــر : كلا ما كنت لتفعل ذلك يا أبا سليمان وأنا حى .

خـــالد : والله لقد راودتنى نفـــى على ذلك فماذا كنت فاعلا لو فعلت ؟

عمـــر : اذن لوجدتنى يا ابن الوليد أسرع اليك من رجع الصدى ، فاســـتعنت الله عليك حتى يحكم بينى وبينك .

خـــالد : اذن لضاقت بك أرض الشام كما ضاقت بهرقل .

عمـــر هيهات هيهات .. انما نصرت اذ نصرت بالحق ولم تنصر الباطل فاكفف من غربك ، واتق الله فى نفسك، فان طاف بك طائف من الشك فاذكر ماذا صنعت فى بدر وأحد والخندق .

خـــالد : دع عنك هذا فقد كان معكم يومئذ رسول الله صلى الله عليه وسلم .

عمـــر : ومعى اليوم صحابة رسول الله وصالح المؤمنين .

خـــالد : وما يدريك يا عمر الا يكون هؤلاء معى عليك ؟ فانهم قد كرهوا شدتك .. وضاقوا بعهدك ، ولولا خوفهم منك لصارحوك برأيهم فيك .

عمـــر : أحقا يا صحابة رسول الله هذا الذى قاله خالد ؟ **(يسكتون)**

خـــالد : فرقهم منك ألجمهم عن الكلام .

عمـــر : يا صحابة رسول الله أنشدكم الله الا ما صدقتمونى القول .

(ينهض سعيد بن زيد)

سـعيد : أجل يا أمير المؤمنين قد كرهنا شدتك وان لم نضق بعهدك . انك قد أخشيتنا حتى والله ما نستطيع أن نديم اليك أبصارنا فلو لنت للناس قليلا يا عمر .

عمـــر : انى لا أريد رأيك وحدك ..

سـعيد : كلا هذا ليس رأيى وحدى .. هذا رأى على وعثمان وطلحة والزبير وسعد بن أبى وقاص وعبد الرحمن ابن عوف .

عمـــر : ويحهم كيف سكتوا عنى ولم يذكرونى ؟ عزمت عليهم الا ما أنابوا عنهم أحدهم فصارحنى بما يرون ..

(يومىء الجماعة الى ابن عوف لينوب عنهم)

ابن عوف : **(ينهض)** أنا أتكلم عنهم يا أمير المؤمنين .. لن للناس يا عمر فانه يقدم القادم فتمنعه هيبتك أن يكلمك فى حاجته حتى يرجع ولم يكلمك ..

عمـــر : حسبى الله ونعم الوكيل .. **(يبتهل خاشعا دامع العينين)** اللهم انى قد لنت للناس حتى خشيتك فى اللين ، ثم اشتددت حتى خشيتك فى الشدة ، اللهم

انك تعلم انى منك اشد فرقا منهم منى فأين المخرج ؟ أين المخرج ؟ كيف الين للناس دون أن أخشى الله أن يغريهم ذلك بالتساهل والتواكل ؟ وكيف اشتد عليهم دون أن أخشى الله أن أخيفهم فتمنعهم هيبتى أن يكلمونى فى حاجاتهم ؟

ابن عوف : أف لهم من بعدك يا عمر ! **(يجلس)**

عمــر : يا معشر المسلمين من يعلم منكم لى مخرجا من هـذا فليشر به على فانى والله لا أعرف لى مخـرجا من ذلك .

خــالد : أنا أعرف لك مخرجا من ذلك يا عمر ..

عمــر : **(فى استبشار)** فادركنى به يا أبا سليمان جزاك الله صالحة .

خــالد : اعتزل هـــذا الامر ودع المسلمون يختاروا رجـلا غيرك .

عمــر : **(يتغير وجه عمر كأنه فوجىء بما لم يكن فى حسبانه)** والله ما أردت بهذا وجه الله يا خالد .

خــالد : وهل أردت وجه الله اذ عزلتنى عن الشام ؟

عمــر : أنت الذى تقول : ان عمر ولانى الشام حتى اذا صارت بثنية وعسلا عزلنى وولاها لغيرى ..

خــالد : اجل قلت هذا القول للمسلمين فى كل مكان ..

عمــر : انشدك الله يا خالد أتعلم أنى نزعت من يدك البثنية والعسل لأستأثر بهما لنفسى أو ذوى قرباى ؟

خــالد : كلا انى لم أقل ذلك ..

عمــر : فأنشدك الله مرة أخرى هل تعلم أن أبا عبيدة متهالك على ذلك ؟

خــالد : معاذ الله أن أبا عبيدة ما علمت وعلم الناس ـ لأزهد الناس فى الدنيا وأرغبهم فى الآخرة .

عمــر : فأى وجـه أردت اذ عزلتك يا خالد غير وجه الله سبحانه ؟

خــالد : برهانك على ذلك !

عمــر : أى برهان تريد ؟

خــالد : اعتزل هذا الأمر .

عمــر : ليتنى أستطيع ان أعتزل هذا الأمر وأريد بذلك وجه الله .

خــالد : ما يمنعك ؟

عمــر : لو فعلت لادركت به حظ نفسى فى الراحة والسلامة وما هكذا يراد وجه الله ..

خــالد : هذه قضية لا ينبغى أن تحتكم فيها الى نفسك ان كنت حقا تلتمس فيها وجه الحق ..

عمــر : انها سريرتى يا خالد ومن ادرى بها بعد الله منى ؟

خــالد : ربما خيل اليك ذلك من فرط حرصك على امارة المسلمين .

عمــر : **(فى خوف واشفاق)** ان يكن هذا الذى تقـوله يا خالد حقـــا فيـــا ويلى وويل أمى ان لم يغفر الله لى .

خــالد : هؤلاء صحابة رســول الله الذين توفى وهو عنهم راض ، فـلم لا تستبرىء لنفسك فتستفتيهم فى أمرك ؟

عمــر : يا صحابة الرسول لقد نصحنى خالد وصدق . انكم وجوه المسلمين والسنتهم فأفتونى فى أمرى .. ان كان خير المسلمين فى بقائى أميرا لهم بقيت ، وان كان خيرهم فى اعتزالى اعتزلت ..

أبو عمرو : يا أمير المؤمنين اعتزل خيرا لك والمسلمين !

أصوات : **(تتجاوب بها أرجاء المسجد من كل ناصية) :**
اسكت يا صبى بنى مخزوم !. ما أنت وذاك ثكلتك أمك !. كلا يا أمير المؤمنين ان خير المسلمين فى بقائك !. لا يصلح لهذا الأمر غيرك !. أجل لا يصلح لهذا الأمر غيرك !

عمــر : يا بنى مخزوم هل ينطق هذا الفتى أبو عمرو بن حفص بلسانكم ؟

صــوت : نعم يا أمير المؤمنين ..

الحارث : (بن هشام) كلا يا أمير المؤمنين انما ينطق عن نفسه وعن الشيطان . لا والله لا نكون آخر الناس اسلاما وأولهم سعيا الى الفتنة فى الاسلام .. ان أبا سليمان سيف الله وفارس المسلمين ، ولكن أمر المسلمين لا ينهض به خير منك يا عمر ولا أكفأ منك ولا أقوى منك .. ولئن ساءنا أنك عزلت أبا سليمان ان ذلك لمن شأنك وأنت المسئول أمام الله فى ولايته وفى عزله .

خــالد : ما أسرع ما تغيرت علينا يا حارث من أجل ابنتك أم حكيم !

الحارث : يا خالد ان تكن أم حكيم ابنتى زوجا لأمير المؤمنين فان فاطمـــة بنت الوليد أختك زوجى .. وانهـــا لتحرضنى عليه ما لا تحرضنى أم حكيم عليك .. ولكنها كلمة حق أقولها غير محاب له ولا ظالم لك ، ولا ناظر الا الى خير المسلمين ..

خــالد : ما كان هذا رأيك فيه من قبل اذ كنا بالشام ..

الحارث : أجل لقد كنت أقع فى ابن الخطاب كلما ضمنى مجلس وأتمنى موته الى أن سمعنى أبو عبيدة ذات يوم فقال ويحك يا أبا عبد الرحمن اذا مات عمر رق الاسلام .. ما أحب ان لى ما تطلع عليه الشمس أو تغرب وان بقى بعده .. وسترون ما أقول اذا بقيتم فان ولى وال بعد عمر فأخذهم بما كان عمر يأخذهم به لم يطع له الناس ولم يحتملوه وان ضعف عنهم قتلوه .

عمــر : أو قال أبو عبيدة ذلك يا ابن هشام ؟

الحارث : أى والله يا أمير المؤمنين ..

عمــر : **(فى رقة)** يرحم الله يا أبا عبيدة . ان من نكد الدنيا أن نزهد فى الأمر ويظن بك الحرص عليه .. شد ما لقيت منكم يامعشر قريش ، ولما لقيت نفسى أشد .. أما والله لوددت انى واياكم فى سفينتين فى لجة البحر تذهب بنا شرقا وغربا فلن يعجز الناس أن يولوا رجلا منهم فان استقام اتبعوه وان جنف قتلوه .

طلحــة : وما عليـــك يا أمير المؤمنين لو قلت أن تعـــوج عزلوه ؟

عمــر : لا .. القتل أنكل لمن بعده .. أيها الناس انى أحذركم من قريش .. واحذر قريشا من نفسها .. الا أن قريشا يريدون أن يتخذوا مال الله معـــونات دون عباده .. الا فأما وابن الخطاب حى فلا . انى قائم دون شعب الحرة آخذ بحلاقهم قريش وحجزها ان يتهافتوا فى النار !

خــالد : يا أمير المؤمنين ما ينبغى أن نحبس الناس أطول مما فعلنا وعسى أن يكون غزاة الروم قد نزلوا من سفنهم بالساحل فاصرف الناس وجهزهم لقتالهم ..

عمــر : لا والله لا أفعل يا خالد حتى أعلم أن قد اجتمع أمرنا واتفقت كلمتنا وايس الشيطان أن يفرق بيننا ..

خــالد : قد وضح اليوم أن سابقة الاسلام لايعدلها شىء عند المسلمين ولو جئتهم بهرقل فى قفص ، وان مثلى ومثلك لكما قال الشاعر .

يالك من قنبرة بمعمر خلالك الجو فبيضى واصفرى
ونقرى ماشئت أن تنقرى ..

(يدخل يزيد بن أخت النمر مسرعا يتخطى رقاب الناس حتى بلغ الى عمر)

يزيد : السلام عليك يا أمير المؤمنين ..

عمر : وعليك السلام يا يزيد ورحمة الله .. ماذا وراءك يا ابن أخت النمر ؟!

يزيد : هذا كتاب لك من عبد الله بن الأرقم .. **(يناوله لعمر فيفضه عمر ويتصفحه) .**

(تسرى همهمة اشفاق فى أرجاء المسجد)

عمر : أبشروا يا معشر المسلمين فان السفن التى وقفت فى عرض البحر تجاه ينبع ليست من سفن الروم بل من سفن الحبشة وانها قد اقلعت بعد ما تزودت من ساحلنا بحاجتها من الماء العذب .

أصوات : الحمد لله .. الحمد لله .. حمدا لك اللهم .. الحمد لله الذى صرف عنا كيد العدو .

عمر : الحمد لله اذ حبسنا عن المسير حابس .. هات الآن ما عندك يا خالد ان بقى عندك شىء ..

خالد : لا يا أمير المؤمنين ما بقى عندى شىء ..

عمر : يا معشر المسلمين أثنوا على أخيكم خالد لشجاعته وصراحته وطاعته . فقد كان فى وسعه أن يشق عصا المسلمين وهو بالشام ، ولكنه كظم غيظه وصبر حتى قدم الينا بالمدينة فصارحنى وناقشنى أمامكم لتقولوا كلمتكم فى وفيه .. ولقد أراد الله به خيرا اذ لم تؤيدوه فيما نازعته نفسه اليه .. اذن والله ليكونن هذا الفارس المغوار أعجز من هرة قد حبست فى قفص !!

(يعود الى المنبر فيقف عليه) اللهم انى غليظ فلينى ، وانى ضعيف فقونى .. وانى شحيح فسخنى .. **أيها الناس** ما أنا الا رجل منكم ولولا أنى كرهت ان ارد أمر خليفة رسول الله ماتقلدت أمركم . أيها الناس ان الله ابتلاكم بى وابتلانى بكم وأبقانى فيكم بعد صاحبى فوالله لا يحضرنى شىء من أمركم فيليه أحد دونى ، ولا يتغيب عنى فآلوا فيه عن اختيار أهل الجزء والأمانة ، ولئن أحسنوا لأحسنن اليهم ، ولئن أساءوا لأنكلن بهم . الا انما مثل العرب كمثل جمل انف اتبع قائده ، فلينظر قائده حيث يقوده .. أما أنا فورب الكعبة لأحملنهم على الطريق ! أيها الناس .. اننى كنت مع رسول الله فكنت عبده وخادمه ، وكان لا يبلغ أحد صفته من اللين والرحمة وكان كما قال الله بالمؤمنين رؤوفا رحيما ، فكنت بين يديه سيفا مسلولا حتى يغمدنى أو يدعنى فأمضى .. فلم أزل مع رسول الله حتى توفاه الله وهو عنى راض ، والحمد لله على ذلك كثيرا وأنا به أسعد .. ثم ولى أمر المسلمين أبو بكر ، فكان من لا تنكرون دعته وكرمه ولينه ، فكنت خادمه وعونه ، أخلط شدتى بلينه فأكون سيفا مسلولا حتى يغمدنى أو يدعنى فأمضى ، فلم أزل معه كذلك حتى قبضه الله عز وجل وهو عنى راض فالحمد لله على ذلك كثيرا وأنا به أسعد ..

ثم انى وليت أموركم أيها الناس فاعلموا أن تلك الشدة قد أضعفت ولكنها انما تكون على أهل الظلم والتعدى على المسلمين .. فأما أهل السلامة والدين والقصد فأنا ألين لهم من بعضهم لبعض . ولست ادع احدا يظلم أحدا أو يتعدى عليه حتى اضع خده على الارض .. وأضع قدمى على الخد الآخر حتى يذعن بالحق ، وانى بعد شدتى تلك أضع خدى على الأرض لأهل العفاف وأهل الكفاف . ولكم على أيها الناس خصال أذكرها لكم فخذونى بها .. لكم على الا أجبى شيئا من خراجكم ولا ما أفاء الله عليكم الا من وجهه .. ولكم على اذا وقع فى يدى الا يخرج منى الا فى حقه . ولكم على أن أزيد عطاياكم وأرزاقكم ان شاء الله تعالى وأسد ثغوركم ولكم على ألا ألقيكم فى المهالك ، ولا أجمركم فى ثغوركم واذا غبتم فى البعوث فأنا أبو العيال .. فاتقوا الله عباد الله وأعينونى على أنفسكم بكفها عنى .. وأعينونى على نفسى بالأمر بالمعروف والنهى عن المنكر واحضارى النصيحة فيما ولانى الله من أمركم أقول قولى هذا وأستغفر الله لى ولكم ..

« ستار »





قصة بقلم : الكاتب الفنزويلى رومولو جاييجوس



ردّ اعتبار

ترجمة : الدكتور محمود على مكى

يعتبر رومولو جاييجوس من أعظم الأدباء المعاصرين فى أمريكا اللاتينية كلها من المكسيك الى الارجنتين ، بل لعله أكثرهم شهرة وأصدقهم تمثيلا لعصره وبيئته . ولو اننا القينا نظرة عامة على أدب الشعوب الامريكية الناطقة باللغة الاسبانية وعمدنا الى انتخاب القمم الكبرى لهذا الأدب سواء من ناحية القيمة الفنية أو التصوير الصادق لحياة شعوب هذه القارة وما تضطرب به نفوس أهلها من آمال وآلام لأمكننا أن نعتبر رواية « السيدة باربارا » لرومولو جاييجوس ذروة نتاجها الادبى على الاطلاق

ولد رمولو جايجوس فريرى فى كاراكاس عاصمة جمهورية فنزويلا فى الثانى من أغسطس سنة ١٨٨٤ ، وعكف منذ صباه على دراسة الأدب والفلسفة والرياضيات ، وبعد تخرجه من الجامعة انخرط فى سلك التعليم فقام بالتدريس فى عدة معاهد ، ووصل فى هذا الميدان التربوى الى درجة مدير معهد الليسيه . وفى سنة ١٩٠٩ بدأ فى نشر عدة أبحاث ومقالات حول مشاكل التعليم والسياسة فى مجلة « الفجر » ، غير انه يتجه بعد ذلك الى فن الأدب القصصى ، فينشر فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ فى نفس هذه المجلة أولى قصصه القصيرة . وفى هذه السنة الأخيرة ينشر أولى رواياته الطويلة ، وهى El ultimo solap التى عدل اسمها فيما بعد فى الطبعات اللاحقة الى « رينالدو سولار » ، ومنذ ذلك التاريخ أصبح رومو لوجاييجوس يعد فى طليعة أدباء القصة فى فنزويلا . وكان قبل ذلك قد أصدر مجموعته القصصية « المغامرون » (سنة ١٩١٣) ، وقدم رواية تمثيلية عرضت على مسرح كاراكاس بعنوان « معجزة السنة » (نوفمبر سنة ١٩١٥) .

وفى سنة ١٩٢٥ ينشر رومولو جاييجوس رواية « المتسلقة » ثم « السيدة باربارا » فى سنة ١٩٢٩ ، وبهذه الرواية الأخيرة يطير صيت الكاتب الفنزويلى فى جميع أنحاء القارة الأمريكية ، ويعتبر نشرها حدثا خطيرا فى حياة الأديب الأمريكى الكبير لا من حيث ما أتاحت له من شهرة ولا باعتبارها من أقيم انتاجه الأدبى فحسب ، بل لما ترتب عليها كذلك من أثر فى سير حياته هو : وذلك أن الدكتاتور الذى كان يحكم فنزويلا حينئذ ــ وهو خوان فيثنتى جومث ــ عرض على رومولو جاييجوس ان يعينه عضوا فى مجلس الشيوخ عن مقاطعة أبورى التى تدور فيها أحداث الرواية تعبيرا عن اعجابه وتقديره ، ولكن الأديب الثائر الذى لم يكتب روايته تلك الا مدفوعا بهذه النزعة الاصلاحية التقدمية التى لم يتخل عنها أبدا طوال حياته لم يكن ليقبل

مثل هذه الرشوة من رجل كان رمزا للطغيان والفساد اللذين كانا يسودان فترة حكمه لبلاده . ولهذا فقد قرر رومولو جاييجوس مغادرة وطنه فنفى نفسه الى نيويورك ، ومن هناك كتب الى خوان جومث رئيس الجمهورية برفض المنصب الذى عرضه عليه ، وضرب بعمله ذلك مثلا عاليا فى اخلاصه لمبادئه وحرصه على كرامته

ولم يستقر الكاتب الثائر طويلا فى الولايات المتحدة اذ سرعان ما غادرها الى اسبانيا حيث بدأ حياته من جديد ، فعمل فى مؤسسة صناعية كبيرة ، وانصرف فى الوقت نفسه الى أدبه وكتبه ، وفى مدريد نشر روايتيه « كانتاكلارو » و « كنايما »

على أنه مع ذلك لم يقطع الصلة بمشاكل بلاده ، وما كان ليفعل وهو الرجل الذى يمكن أن نرى فى أدبه كل ما كانت تجيش به نفوس الصالحين والمصلحين من شباب أمريكا اللاتينية ممن حملوا راية الجهاد فى سبيل تحرير بلادهم من سيطرة الأجانب الدخلاء ومن فساد حكامها الطغاة ، وهكذا واصل رومولو جاييجوس كفاحه من منفاه ضد خوان جومث ونظامه المستبد ، وما ان تكلل هذا الكفاح بالنصر وسقط ذلك الطاغية حتى عاد الكاتب السياسى الكبير الى فنزويلا وانضم الى حزب « العمل الديمقراطى » ، ولم ير بأسا فى أن يتولى بعض المناصب الكبرى فى ظل النظام الجديد ، فاختير وزيرا للتربية والتعليم ، ثم عضوا فى مجلس الشيوخ ، ورئيسا للمجلس البلدى لمدينة كاراكاس . واخيرا تقدم الى انتخابات رياسة الجمهورية فى سنة ١٩٤٧ ، ففاز بالرياسة بأغلبية ٧٢٪ من مجموع الأصوات . وكانت السنوات التى ولى فيها رومولو جاييجوس أعلى منصب سياسى فى بلاده من خير العهود التى مرت على وطنه ، هذا على الرغم من أنه لم يسلم مما تاصل فى امريكا اللاتينية من الثورات والانقلابات التى تدبرها أيد أجنبية وتقوم بتنفيذها زمر من تجار السياسة ممن يعمى عيونهم بريق الجاه والسلطان

لم يسلم من المؤامرات والدسائس ذلك الرجل الحر النزيه الذى وصل الى رياسة الجمهورية بفضل كفاحه السياسى ومكانته الأدبية الرفيعة ، فاذا به يتعرض لانقلاب يضطره الى مغادرة بلاده ، فيلجأ الى كوبا فى سنة ١٩٥٢ ، ويواصل هناك نشاطه فى التاليف والكتابة ، ثم يعود بعد سنوات الى بلاده حيث لا يزال الى اليوم ـ وقد قارب الثمانين من عمره ـ مجاهدا فى سبيل المثل العليا التى التزم الدفاع عنها طوال حياته والتى جعلت شعب فنزويلا وشعوب أمريكا اللاتينية كلها تنظر اليه فى اجلال يقارب التقديس

أما ادب رومولو جاييجوس فلعله ـ كما ذكرنا ـ خير ما يمثل روح أمريكا اللاتينية ومجتمعها الحديث ، ولا تعارض بين هذا وبين كونه مرآة لحياة بلده فنزويلا ، فالواقع أن مشاكل القارة الأمريكية كلها يمكن أن نرى لها صورة مصغرة مركزة فى فنزويلا نفسها ، ولهذا فقد كانت هى البلد الذى طالما حمل راية الاصلاح والحرية والاستقلال ، ومنها خرج سيمون بوليفار الذى يعتبر محرر أمريكا الناطقة باللغة الاسبانية . ومعظم مشاكل هذا الجزء الكبير من العالم مترتبة على العقبات التى تعترض سير الحضارة والتقدم فيه على الرغم مما يتمتع به من موارد اقتصادية وبشرية هائلة ، مما جعل بلاده تعيش حتى اليوم فى جو من الفوضى السياسية والفساد الاجتماعى الشامل وأول تلك العقبات طبيعة البلاد نفسها فهى حافلة بالمتناقضات ينتقل السائر فيها من السهول المنبسطة الشاسعة الى الجبال الوعرة الشامخة الى الغابات الاستوائية الكثيفة ، ونفسية الشعب الفنزويلى ـ بل والأمريكى اللاتينى عامة ـ ليست الا صورة لتلك الطبيعة المتناقضة ، فهى مركبة من أجناس مختلطة متباينة منها الاسبانى والهندى الأحمر والافريقى الأسود ، وقد كان من الطبيعى أن يتولد عن ذلك مجتمع عسير التجانس والاتساق بعيد الفروق ما بين الطبقات

ومن أجل هذا الوضع الاجتماعى الخاص كان الأدب القصصى المصور له هو أهم ما يميز أدب أمريكا اللاتينية وفنزويلا بصفة خاصة . ولكن روايات رومولو جاييجوس ـ وفى طليعتها رواية « السيدة باربارا » ـ لا تكتفى بعرض صورة واقعية حية لمجتمع فنزويلا ، ولكنها تصور لنا رغبة المخلصين والأحرار فى اصلاح هذا المجتمع ، ويلاحظ فى أدب كاتبنا الفنزويلى أنه لا تسوده تلك المرارة القاتمة اليائسة التى نجدها فى أمثاله من ضروب الأدب الاجتماعى ، بل هو مشرق متفائل يؤمن دائما بأن الخير لابد أن ينتصر آخيرا على نوازع الشر والفساد مهما كانت قوتها وضراوتها ، كل ذلك فى ثنايا أدب واقعى خالص يقدم لنا فى شخصيات قصصه رموزا تتجسد فيها حياة أمريكا بما فيها من فساد وتخلف تقابله عزيمة صادقةفىالنهوضوالتقدم ولهذا فاننا كثيرا ما نجد فى قصصه تلك الرموز المتعارضة : المدينة ازاء الحقل ، والحضارة فى مواجهة التأخر ، والطبيعة فى جمودها الرهيب مقابلة للمجتمع الحى المتطور ، والتقدمية الثائرة فى صراعها ضد طغيان الرجعية . ونحن نجد هذه الصورة المتكاملة على تنافر الوانها الصارخة فى رواية « السيدة باربارا » : هذه المرأة الاقطاعية التى تمد سلطانها المخيف على سهول نهر الأبورى والتى لم يجرؤ أحد فى المنطقة على أن يقف فى طريقها حتى تصطدم أخيرا بشاب مثقف قادم من المدينة هو « سانتوس لوثاردو » الذى تضطرم نفسه الصافية المخلصة بالرغبة فى اصلاح المنطقة وتطهيرها مما غلب على أهلها من تواكل وتخاذل ازاء المرأة الرهيبة « صائدة الرجال » كما كانوا يسمونها . ويبدأ سانتوس لوثاردو كفاحه وحيدا فى سبيل هذه الغاية حتى يتمكن له النصر آخيرا . والواقع أن قصة هذا الصراع الذى يرويه لنا رومولو جاييجوس فى أسلوب قصصى محكم يمكن أن تعد رمزا للصراع المستبسل الذى يحمل رايته فى أمريكا اللاتينية نفر من شبابها الذى لم يتلوث بعد ضد عوامل التخلف الكثيرة التى تقعد ببلادهم عن اللحاق بركب الحضارة : من رجعية شرسة متوحشة الى فساد خلقى واجتماعى مستحكم ، فضلا عن التدخل السياسى الأجنبى الذى يعرف الجميع مصدره ، والذى تقوم فيه المصالح الاقتصادية الأجنبية بالدور الأكبر فيه .

أما القصة القصيرة التى نقدمها هنا فهى تمثل لنا صورة من حياة طائفة من شباب كاراكاس بما فيها من انحلال وتفكك ، وهى صورة يمكن أن نرى لها مثيلات كثيرة لا فى فنزويلا أو بلاد أمريكا اللاتينية وحدها ، بل فى أى بقعة من بقاع العالم .

ـ ١ ـ

ودع «مارتين جارثيس » رفاقه فى منتصف الليل بعد انتهاء سهرتهم اليومية ، وكان على عادته كل يوم قد قضى الليلة معهم يحتسى كئوس الخمر ، بينما كان يقص عليهم بين نفثات دخان سجائره المصرية آخر أخبار مغامراته الغرامية التى لا عد لها ولا حصر ، فقد كان لا يكف عن الافتخار بين أصحابه بما هيأ الله له من سعادة الطالع بين النساء ، بل كان يزهو بأنه لا يعيش الا فى سبيل غزو قلوب الفتيات .

وتعرض لمارتين اثنان من سائقى عربات الأجرة التى يطلقون عليها فى « كراكاس » اسم «الخفافيش» والتى كانت فى مثل هذه الساعة واقفة فى انتظار عملائها الى جانب الكنيسة المطلة على الميدان ، وعرض كل منهما على مارتن أن يوصله الى داره :

– مارتين .. أتريد أن أحملك الى بيتك اليوم ؟

– أنا فى خدمتك يا سيدى .. رهن الاشارة !

وأجاب مارتين وهو يختال بأناقة وكبرياء :

– شكرا .. فقد صممت اليوم على الا تختطفوا منى ولا حتى ما يكفى لشرب كوب من الماء .

– أتراهم « نظفوا » جيبك اليوم ؟

– وماذا يهم ؟ اركب الآن وادفع حينما تشاء .

وأجاب مارتين مبتسما ، وهو يشير فى تظرف الى قدميه :

– لا ، فقد قررت اليوم أن أعود فى عربتى الخاصة .. قوة حصانين بحمد الله !

وتضاحك السائقان من كلمات مارتين التى يبدو أنه أراد أن يفرغ فيها كل « ظرفه » و « حضور بديهته » .

وصاح به أحد السائقين مجاريا اياه :

– احترس اذن ، ولا تفقد السيطرة على عجلة القيادة !

وأجاب مارتين فى مرح :

– لا تخف ، فالعجلة سليمة ، والمحرك ما زال فى عنفوان قوته !

ومضى مارتين فى طريقه على قدميه ، وقد انتفخ زهوا بمداعبة السائقين له ، وبما يدل عليه ذلك من شهرته بين أهل الحى ، ولا سيما وهو يسمع عن بعد تعليق أحد السائقين :

– آه .. مارتين ،يا له من فتى !.. وهو مع ذلك طيب القلب ، لا يحتاج اليه أحد الا وجده .

وأشرق وجه مارتين بابتسامة عريضة ارتسمت فوق ذقنه الحليقة اللامعة ، ومضى فى استعلاء شامخ الأنف ، وهو يتسمع الى وقع قدميه الرتيب المنتظم على جادة الطريق الخالية فى سكون الليل ، وعلى الرغم من تبلده وبطء تفكيره ، فقد كان تسمع خطواته يشيع فى نفسه انتعاشا وارتياحا ، وشعورا غامضا بأن وقع قدميه ليس الا تأكيدا لقوة شخصيته ورسما لمعالمها على صفحة المدينة ، وبدا له كأن كل ما تعج به البلد من مرح وعبث و « شقاوة » قد تركز فيه هو .. وكأن وقع كعبى حذائه ليس الا اثباتا لهذه الحقيقة الضخمة !..

نعم .. فقد كان ذلك هو الدعامة التى يقوم عليها كبرياء مارتين وشعوره بقيمته فى الحياة .. كان يفخر بأنه خير « ممثل » لمدينة كاراكاس الصاخبة العابثة ، وبأنه لا ينظر ابدا الى الحياة نظرة جادة ، بل هو ينفقها فى لذته ومرحه ، ولا يهمه أن يبذر كل ما ملكت يداه فى سبيل ذلك ، وما قيمة الحياة اذا لم يتمتع بها المرء حق المتعة ، وينل اعجاب الناس كما يعجب بمارتين كل من يعرفه ؟ ألم تصل شعبيته حتى الى سائقى عربات الأجرة وأصحاب المقاهى والمشارب ؟

وكاد يضيف فى حديثه الى نفسه وهو يستعرض الأوساط التى تأصلت فيها شعبيته والاعجاب به .. والسكارى ورواد الخمارات ومن لا عمل لهم من أبناء الشوارع ، ولكن نفحة من نفحات الحياة أدركته فى هذه اللحظة ، فما أكثر ما تكمن فى الرجل مهما اتضعت نفسه وانحلت شخصيته شرارة من النبل والنخوة تظل ميتة خامدة حتى تهيىء لها الظروف فرصة التوقد فجأة ، وان كانت كثيرا ما تعود بعد ذلك الى الموت والخمود .

ومضى مارتين يخاطب نفسه ، واستطرد فى تفكيره ، وكأنه يريد أن يكفر عما كاد لسانه أن يسبق به وأن يرد اعتبار نفسه ، فواصل يقول :

– ومع هذا فان مركزى لا يقل علوا عن ذلك فى أرقى طبقات المجتمع ، والا فما قولك فى « لويسا تيريسا آبلا » التى يتمناها خير فتيان كاراكاس ؟ أليست مستعدة لكل شىء فى نظير أن أوجه اليها كلمة غزل رقيقة ؟ وما تقول فى « التاجراسيا أرجونديجى » ؟ وفى غيرها ..؟ وغيرها ..؟

والحقيقة أن مارتين لم يكن يبالغ كثيرا .. فقد كانت أناقته المحكمة ومظهره الوسيم وتلطفه فى العبارة وأدبه فى معاملة النساء مما جعل منه شخصية محبوبة تدير رءوس الفتيات ، ولا سيما اللاتى يجتزن من عمرهن مرحلة المراهقة ، هذه المرحلة الخطيرة التى يتفتح فيها قلب الصبية الى أول عبارة غزل واطراء يفوه بها شاب ويخفق ازاء أول تعبير عن عاطفة غرام ، كان مارتين هو فارس هذه الحلبة وخير من يعرف كيف يجتذب قلوب الصبايا بعذب كلامه وأناقة ثيابه وطيب رائحته .. وبالسجائر المصرية التى كان ينفث دخانها فى عظمة وخيلاء .

ولكن مارتين جارثيس لم يكن فى هذه الليلة راضيا عن نفسه بالقدر الذى كان ينبغى أن يتاح لشاب « موهوب » مثله ، فقد تخلف اليوم عن موعده

صديقه « خواكين أريثاليتا » أكثر رفاقه صلة به وزميله فى سهراته الصاخبة وجولاته المظفرة فى غزو قلوب الحسان، وكان قد وعده بأن يمر عليه بسيارته فى المشرب الذى كان ينتظره فيه بين الساعة التاسعة والعاشرة ، ولكنه رغم ذلك لم يظهر فى تلك الليلة ، واضطر مارتين الى الرجوع الى منزله فى منتصف الليل وحيدا .

وقد كان تفكيره فى هذا « المقلب » من جانب صديقه يمضه ويحز فى نفسه ، لا من اجل ما أدى اليه من ضياع سهرة طويلة صاخبة فحسب ، بل كذلك لسبب آخر : هو أنه لاحظ فى الأيام الأخيرة ان خواكين اريثاليتا قد بدأ يتجنب لقاءه ورفقته ، ولم يكن يغيب عن مارتين أنهذا التصرف منجانب صديقه الحميم ينبغى أن يكون له سببه الخفى ، ولكنه يحاول جاهدا الا يفكر فى هذا السبب .

غير أن محاولة تناسى الشىء هى ابعد الطرق المؤدية الى نسيانه ، ولهذا فقد كان مارتين كلما حاول انيبعد عنه ظنون السوء بصديقه زاد الحاحها عليه وتصديها له دون أن يستطيع منها فرارا ولا فكاكا : ان السر هو أن خواكين قد بدأ فى الأيام الأخيرة علاقة غرامية بأخت صديقه مارتين : كلاريتا ، صغرى بنات عائلة جارثيس .

وكان مارتين قد بدأ يرتاب فى الأمر حتى تأكد له فى احدىالليالى الماضية حينما فاجأ صديقه اريثاليتا منهمكا فى الحديث مع أخته كلاريتا وهى مطلة عليه من احدى نوافذ البيت . ولم يعرف مارتين يومها ازاء ذلك ما يفعل . أما أن يثور ويغضب ويمثل دور الأخ الغيور فقد كان يبدو له أمرا مضحكا مدعاة الى السخرية من شاب « متحضر » مثله ، واما أن يواصل رفقة هذا الصديق فقد كان يبدو له كذلك شيئا مخجلا لا يليق .

واقبل مارتين يخاطب نفسه وقد اشتد به الضيق :

ــ يا للشيطان !.. ولكن .. ما يعنينى أنا من الامر ؟ اليس ابى هو المكلف برعاية شئون بناته ؟ أليس هو المسئول ؟.. وعلى أية حال فان أريثاليتا رجل شريف !..

ودارت الأفكار بسرعة فى رأس مارتين : اريثاليتا .. أتراه رجلا شريفا حقا .. وكأنما أراد مارتين أخيرا أن يضع حدا لهذا التفكير المزعج ، فخاطب نفسه بصوت خفيض ، وهو يلقى بما بقى من سيجارته ويهز كتفيه كأنما يريد أن ينفض عنهما عبء هذا الهم الملاحق الذى ما كان له أن يعكر عليه راحة بال شاب مثله ، عنوان على حياة كاراكاس العابثة اللاهية التى لا تحفل بهموم الحياة :

ــ هو كما قلت .. وماشأنى أنا بالأمر ؟ فليتكفل به العجوز .. أما أنا فما لى أن أحشر نفسى فى مثل هذه المسائل .. ليس ذلك من حقى !.

وهكذا وصل مارتين فى تفكيره الى النهاية المحتومة التى ينتهى اليها كل فنزويلى خالص .. فى خلطه بين مفهومى الحقوق والواجبات ، أو بعبارة اصح كان يرى أنه غير مكلف بأى واجب ، وانما هو مكلف برعاية ما يعتقد أنه « حقوق » !..

ــ ٢ ــ

وما شارف مارتين منزله حتى أدهشه أن يرى الباب مفتوحا فى مثل هذه الساعة المتأخرة ، ولم يتمالك الفتى شعورا من الخوف يستولى عليه ، فجعله يتوقف على رصيف الشارع ، وأصاخ بسمعه ، فتبين ضجيجا فى الداخل ، ولكن الأصوات لم تكن آتية من قاعة الاستقبال المضادة،فاذن ليس هناك زائرون ، وانقبض قلبه بشعور من القلق لا يعرف كنهه ، اذ لم يكن يقوى على التفكير فى شىء ، وكان ذلك يزيده رهبة وخوفا ، ثم طرأت له فكرة :

ــ أتراها نوبة قلبية اعترت أباه العجوز فجأة ؟

وما كان مثل هذا الفرض ليدخل على قلبه الجزع اطمئنانا ولا راحة ، ومع ذلك فقد شعر بانه لو صح لكان اخف ما يمكن أن يقع ، واخيرا قرر دخول المنزل .

وفى الدهليز التقى مارتين بأختيه الكبيرتين جالستين فى صمت ، وقد غطت كل منهما وجهها بيديها وعيناها الى الأرض توجهان نظرات ساهمة زائغة ، وقد تعقدت جبهتاهما وعبر وجهاهما الواجمان عن جو مشحون خانق ينذر بوقوع كارثة .

وتوقف مارتين مترددا على الباب ، وقد تملكته رعدة مفاجئة سرت فى كل بدنه . كانت تشيع فى المكان برودة كبرودة الموت ارتعشت لها أطرافه

وكأنما كانت تقبض على حنجرته بيد جليدية قاسية .

وما أن رآته الأختان حتى خرجت احداهما وقد همت بتوجيه الخطاب اليه ، ولكنها لم تنبس بكلمة ، وظلت شاخصة بعينيها اليه وقد ارتسم فيهما تعبير حيواني رهيب .

وابتلع مارتن ريقه بصعوبة ، وتمكن أخيرا من استجماع شجاعته ومساءلتها :

ـ ما الذي حدث هنا ؟

وأجابت الأخت بصوت متقطع خفيض كأنه وقع طبل جنائزي :

ـ .. كلاريتا .. خرجت بعد الغداء قائلة انها ستذهب الى صديقة لها ـ بنت « أوروثكو » ـ ولم تعد حتى الساعة .

ـ ولماذا لم يذهب أحد للبحث عنها هناك ، وقد جاوزت الساعة الثانية عشرة ؟

وكان مارتين قد القى بسؤاله هذا دون أن يتبين ما يقول ، وكأنما كان يريد أن يوحى الى نفسه بأن اخته مازالت فى دار أوروثكو ، مع انه رأى فى طريقه هذه الدار المواجهة لمنزله، وهى مغلقة مطفأة الانوار.

ولم تتمالك الأخت نفسها ، فانفجرت باكية وهى تقول :

ـ مارتين .. لقد هربت كلاريتا !.

وبقى مارتين متحجرا فى مكانه وقد فغر فاه دون أن يقوى على النطق ، وكأنما قد تجمد على شفتيه ما هم أن يفوه به من كلام غير ذى جدوى . وتأكد لديه فى هذه اللحظة أن لا فائدة لما كان يحاول اصطناعه من افكار تبث فى نفسه شعور الطمأنينة ، فالأمر واضح ، والحقيقة بينة جلية . لقد تحول الاحساس الخفى الذى كان يهجس به قبل وصوله الى منزله الى حقيقة مؤكدة . وهم أن يلقى بسؤال سخيف لا معنى له : « مع من هربت كلاريتا ؟ » ولكنه سرعان ما عدل عن السؤال ، فقد كان يعلم حق العلم مع من ... ومن يكون الا ذلك الوغد ، أريثاليتا ؟ .

وتوقف مارتين لحظة فى الدهليز وهو لا يدرى ما يفعل ، ولكنه لم يلبث أن مضى فى طريقه الى غرفته وكأنه مسير مقود ، دون أن يعرج على أبويه ، فقد كان يريد تجنب رؤيتهما ، اذ كان تملكه شعور بانه هو المسئول عن كل ما وقع .. ومضت لحظات، ثم سمع مارتين صوت أبيه منبعثا من حجرته يقول :

ـ انتهينا .. اقفلوا الباب .

واستولى على مارتين شعور بالبر والاشفاق على والده العجوز ، فامتلأت عيناه بالدموع ، فقد تنبه ذهنه المتبلد فى سرعة الشهاب الى ما كانت تعنيه كلمات والده : « اقفلوا الباب » .. أى انه لم يعد من الممكن عمل أى شيء .. « اقفلوا الباب » فقد أصبحت الكارثة أمرا واقعا لا سبيل الى رده !.

ومرة أخرى يتيقظ فى نفس مارتين الخامدة المتخاذلة شعور بالمروءة والشهامة ، فيهم بأن يفعل شيئا .. أى شيء . حتى ولو لم يكن الا الدخول على أبويه والارتماء فى احضانهما ليمزج دموعه بدموعهما وليبكى معهما الكارثة التى حلت بالجميع، ولكن التبلد والعجز يعودان اليه فيقعدانه عن الحركة ، رغم احساسه بأنه هو سبب البلاء .

وجلس مارتين على حافة سريره وهو بملابسه وقبعته لم يخلعها ، واقبل يدخن بغير انقطاع ، وكانت الأفكار تدور فى رأسه كأنها عجلة مجنونة ، وكان لايتمالك نفسه من الصراخ فى بعض الأحيان ، ثم يضبط تفكيره ويخلد الى الصمت ، وحينئذ يرى نفسه وقد غاصت فى وحل البلادة والخنوع حتى لا يعود قادرا على العمل او التفكير ، فاذا عادت اليه صحوة الضمير افاق على صوت يناديه من أعماقه :

.. الشرف ! غسل العار الذى لا يمحوه الا الدم .. دم الخائن النذل أريثاليتا الذى طالما لها معه وسكر. وتومض فى نفس مارتين حينئذ بوارق من ذكريات مجالسه مع صديقه الغادر وقد استبد بهما السكر .. ها هو ذا أريثاليتا وهو يوجه الخطاب الى مارتين فى « فروسية » :

ـ لا يا صديقى .. اننى لن اتزوج حتى ولو أعدمونى بالرصاص ، ان الحياة لم توهب لنا الا لكى نتمتع بها حق المتاع ، والنساء لسن الا جزءا من هذه الحياة !.

ويسأله مارتين فى تثاقله الغبى :

ـ ولكن .. النساء جميعهن ؟

ـ جميعهن .. جميعهن .. أما أنا فليس هناك ما يمنعنى من أن الوح للواحدة منهن بكلمة الزواج ،

فالتى تهبنى ماأريد فماذلك الا طمعا فى ان افى بما وعدت ، والتى تأبى فما لها الا أن تشكرنى على أية حال .. والى غيرها !..

يا للعار ! يا للنـــذالة !.. كيف لم يهو مارتين ساعتها بكفه على وجه هذا الخبيث الذى كان يعرف ما يرمى اليه مارتين بسؤاله عن «النساء جميعهن» ومع ذلك فهو لم يخف عنه أنه لا يبغى الا أن ينال مراده من كل امرأة تعرض له ؟ ان شرف اخته لم يضع اليوم ، ولكنه ضاع من قبـــل .. منذ ذلك المجلس الذى افضى فيه أريثاليتا لصديقه مارتين بسره دون أن يحرك هذا ساكنا ليدفع عن شرف اسرته ما كان لا بد أن يتعرض له فى عاجل أو آجل.

كيف سمح مارتين لهذا العابث المستهتر بأن تستمر علاقته بأخته رغم ما كان يعرفه عنه وعن حقيقـــة نواياه ؟ وكيف وصل به التهاون والعجز الى هـــذا الدرك ؟.

ومن جديد تتوهج فى نفس مارتين جارثيس مرة أخرى تلك الشرارة من الحياء والرغبة فى تطهـــير روحه مما ران عليها من صدأ الفسولة والرخاوة ، كما تنبثق المياه الصافية من جوف البئر المظلمـــة الآجنة .. ولكن ذلك لم يكن الا ومضة خاطفة من الرجولة لم تقو طويلا على الصمود .. وعادت بعدها نفسه الى تخاذلها المعهود ، فلم يلبث أن خلع عنـــه ملابســه ، وأوى الى فراشه .

ـ ٣ ـ

واستيقظ مارتين فى ساعة متأخرة من ضحـــى اليوم التالى بعد نوم متقطع جثمت خلاله عـــلى صدره كوابيس مفزعة كانت ترجع فى الاغلب الـــى كئوس الخمر التى أفرط فى شربها فى ليلته الماضية. فاغتســل وأفرغ على رأسه زجاجة من ماء الكولونيا، وبدأ فى حلاقة ذقنه . وفجـــأة عادت الى ذاكرته احداث الأمس ، وصدمه التفكير فى حقيقة الموقف ، وعاد يسائل نفسه : لماذا يحلق اذا لم يستطـــع الخروج الى الشارع ؟.

وفى هذه اللحظة فقـــــط تكشف هول المصيبة لمارتين .. مارتين الحقيقى المعتاد بما هو عليه مـــن رخاوة وضعف وتواكل . وكان افظع ما فى الأمر هو هذا : انه لا يستطيع الخـــروج الى الشارع ! انه سيحرم من استعراض اناقته وسحره على فتيات كراكاس صبيحة كل يوم احد فى ميدان « بوليفار » ومن سهرة المساء فى دار السينما أو من نزهتـــه المعتادة فى منتزه « الفردوس » ، ومن جولته فى آخر الليل فى سيارة بعد قضاء ليلة عربيدة صاخبة ، ومن التمتع بلقاء رفاقه ورواية آخر اخبـــار مغامراته الغرامية عليهم .. معنى ذلك اذن هو أنه سيدفن نفسه وهو فى الحياة ، سيلغى وجوده الغاء الى وقت لا يعرف مداه ، ومن يدرى ؟ فقد يستمر ذلك الـــى الأبد !. يا لله ! أى شؤم هذا ؟!

وقطع دخول أمه عليه حبل مناجاته لنفســـه ، وبدت المرأة العجوز المفضنة وقد احمرت عينـــاها من البكاء والأرق طوال ليلتها الماضية ، وارتمت بين ذراعى ابنها مجهشة بالبكاء والنحيب ، والألم يكاد يفتت أضلاعها ويحيلها الى حطام .

وكأنما أجرى قلب الأم العجوز فى عروق مارتين الذابلة تيارا من النخوة ، فاذا به يصيح :

ـ سأقتل هذاالوغد !.. سأقتله !..

ـ لا يا بنى .. بحق الله لا تفعل ولاتفكر فى مثل ذلك ، وقاك الله من ارتكاب مثل هذه الجريمة !..

ـ والعار يا أمى .. العار!.. أتظنين اننا نستطيع تحمل هذه الفضيحة ؟.

ـ ولكنك يابنى لو أقدمت على ذلـــك لما كان الا فضيحة جديدة تضيفها الى ما ابتليناه ، ان معنى ذلك هو موتى .. هو قتلى أنا . نشدتك الله يا بنى الا ما عدلت عما تفكر فيه !..

وخمدت بارقة الشهامة الخاطفة فى نفس مارتين، ولكن كلام الأم شجعه على أن يواصل « الشهامة » ـ المصطنعة هذه المرة ـ :

ـ نعم .. لأعدل عن التفكير فى عقاب ذلك النذل بما يستحق ، وليسخر هو منا ما شاء أن يسخر ! لا يا امى .. انك تطلبين منى المستحيل . ان كرامتى لا تقبل هذه الاهانة .. كرامتى لا تقبل!.

واقبل مارتين يكرر لفظ « الكرامة » ويملأ به فاه ، وأدركته فى هذه اللحظة عبارة لصقت بذاكرته الكليلة من رواسب قراءاته القليلة ، فمضى يصيح فى لهجة خطابية مسرحية ، وكأنه تلميذ يلقى قطعة من المحفوظات :

– شرفنا المنتهك !.. حياتنا المحطمة !..

نطق مارتين بهذه الكلمات وهو يذرع الغرفة جيئة وذهابا كأنه ممثل على خشبة المسرح يحـــاول أن يخفى بحركته هنا وهناك ما يسعى اليه من التقاط كلمات الملقن ..

وفى غمار هذه الثورة التى لا يستطيع المرء تحديد ما فيها من اخلاص وما غلب عليها من التمثيل خطرت لمارتين فكرة اخرى لم يلبث أن نطق بها لسانه دون وعى :

– اذن سأقتل نفسى .. لم يبق لى الا الانتحار !
وما سمعت الأم ذلك حتى ارتمت عليه باكية وهى تقول فى استعطاف :

– مارتين .. بحق الله ساعدنى على تحمل ما انا فيه من بلاء ، ولا تضف الى كل هذا مزيدا من الآلام والدموع ، الا يكفيك ما حل علينا من المصائب ؟ الا ترق لابيك المسكين .. المريض . اتريد ان توجـه اليه طعنة قاتلة ؟.

– ولكن يا أمى .. لم يبق لى طريق آخـر .. انظرى انت الى حياتى منذ هــذه اللحظة . كيف استطيع أن ارفع عينى أمام الناس هنا ؟ كيف أواصل الحياة فى هذا الجو بعد اليوم ؟

– الحل هو أن ترحل يا مارتين .. ترحل عن كاراكاس .

–والى أين ؟ اقبر نفسى فى قرية من تلك القرى أموت فيها قليلا قليلا ؟ لا يا أمى .. انى افضل على ذلك الموت !.

– اسمع يا بنى .. سترحل ، ولكن الى الخارج .. الى اوربا . لقد كنا ليلة أمس نتحدث عن ذلك انا وأبوك ، اذ كنا نقدر ان حياتك هنا فى كاراكاس ستكون عليك عبئا لا يطاق . ولا تحمل هما فان أباك سيضحى بكل ما يستطيع حتى يكفل لك نفقـــات الرحلة ، حتى ولو اضطررنا الى اقتطاعها من قوتنا اليومى . اننى أعرفك يا بنى وأعرف طباعك ، واعلم انك اذا التقيت بهذا الوغد فمن يدرى أى مصيبة قد تقع ؟ فلتكن على علم ، ولا تعارض القرار الـذى عزمنا على اتخاذه ، فاننا لا نريد لك مــن ورائه الا الخير . فارجوك مرة اخرى الا تعترض ، فعسى أن يجعله الله خيرا !.

واصطنع مارتين الكآبة والوجوم ، وان كـانت نفسه تفيض فرحا وتصفق طربا للقرار « الخطير » الذى اتخذه والداه . السفر الى أوربا !.. حلمـه الذهبى الذى طالما كان يراوده ويتمنى تحقيقه كلما جثمت على صدره حياة كاراكاس الرتيبة المملة كما تجثم القضبان على صدر السجين . يا للمصادفات! بالأمس فقط كان مارتين فى المشرب يتحـدث الى بعض رفاقه عن تمنيه الرحيل الى أوربا . فمن كان يصدق انه لن تمضى ساعات على ذلك حتى يفرض عليه والداه تلك الرحلة فرضا « علـــى الرغم من ارادته » ؟ .

ولكن مارتين استمر يمثل دوره ، فقطب وجهه ، وقرب ما بين حاجبيه ، ورسم على وجهه تعبيـــرا هو مزيج من الألم واليأس والاستسلام وصاح :

– اماه !
وبدت صيحته حزينة كسيرة كما لو كانت رغـاء شاة جريحة .

– نعم يابنى ، ان اباك لم يقدم على هذا القـرار الا بعد أن تروى وأمعن التفكير . وهو لم يهتد الى هذا الحل الا بفضل ما أوحت به اليه العــذراء ، تبارك اسمها وتقدس !. .

وتظاهر مارتين بالاخلاد الى تفكير عميق طويل ، وبعد لحظة اطلقها زفرة أودعها أقصى ما يستطيـع من ألم وقنوط ، وقال :

– كما تشائين يا أمى .. سأذهب .
وعاد الى حلاقة ذقنه من جديد !..





لكى نتحدث عن مدى تفاعل الفـــن بالاحداث والمبادىء الاشتراكية التى اقبلت عليها البلاد منذ قيام ثورتها سنة ١٩٥٢ وجب أن نستعيد الوان الموضوعات التى طرقها الفنان قبل قيام الثورة وبعدها .

ولكى ندرك التفاوت العظيم والتباين بين العقليات القديمة التى كانت تحرك مشاعر الفنانين احتاج الأمر الى العودة بنا الى أواخر القرن الثامن عشر ، فنسترجع فى لمحة قصيرة ما سجله المستعمر ـ الفرنسى فى أثناء الحملة الفرنسية التى قام بها نابليون سنة ١٧٩٨ .

لقد سجلت الحملة من بين ما سجلته من آثار ومعالم للمدن التى كانت مقامة وقت ذاك على نحو يغلب عليه الطابع العربى ـ من بين ما سجلته تلك الحملة مظاهر الحياة الشعبية ، ولقد بدت فى تسجيلات الفنان الفرنسى مظاهر ان دلت على شىء فهى تدل على بداية تدهور العمران العربى ، وعلى ظهور الخرائب . أما فى ناحية الحياة الشعبية فاننا نلمس فى تلك الرسوم والتسجيلات بؤس الطبقات الشعبية ظاهرا بجلاء فى ثيابها الممزقة أو البالية

وعندما تهافت على البلاد لفيف من الفنانين الأجانب بدأنا نرى فى تسجيلاتهم فى منتصف القرن التاسع عشر ـ معالم الخراب وقد زادت زيادة واضحة عما كانت عليه عند بداية القرن التاسع عشر ، فالمبانى القديمة ذات الطابع الاسلامى بدت فى لوحاتهم متهاوية وقد تساقطت بعض أجزائها .

واستمرت مظاهر الخراب شائعة فى فنون الرسامين الأجانب ، كما شاعت لوحات تمثل الحانات والأسواق الشعبية وقد أخذ مظهرها يتدهور فعلا ، وبدت على الأهلين سمات الفقر والبؤس .

ولا نكاد نصل الى أواخر القرن التاسع عشر حتى تنكب البلاد بالاحتلال البريطانى سنة ١٨٨٢، ومظهر الخرائب يتأكد مرة أخرى فى الصور التى سجلتها عدسة المصور الفوتوغرافى ، حين التقطت خرائب الاسكندرية بعد ضربها بقنابل المستعمر الغادرة وان كان الفنان الأوربى سجل بعض معالمها ونشر صورها فى مجلاته ، فان معالم الاحتلال البريطانى قد أوضحتها رسوم عديدة نشرت فى أمثال مجلة لندن المصورة الاخبارية .

وعند بداية القرن الحالى ظلت تقاليد تصوير الخرائب ومظاهر البؤس قائمة فى فنون الاجانب بنوع خاص . وسار عدد من المصريين فى ذلك الاتجاه نفسه ، ويبدو أن حركة الفنانين المصريين فى أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ بدات تتفتح وتدرك أن تصوير الخرائب ـ وان كان صادقا يعبر عن الحالة التى آلت اليها عواصم البلاد ، وذلك البؤس الذى تفشى بين الأهالى . امر لا يخدم رسالة الفن . وان الحاجة ملحة الى توجيه الفن الى نوع من الأمل والتفاؤل ، حتى يبعد تلك النظرة بل الشعور بالتشاؤم واليأس الذى ملأ القلوب .

ولذلك نهج امثال ناجى ومختار نهجا جديدا فى التعبير صوروا به القرية وأهلها من قرويات وقرويين مستبشرين وكأنهم فى تمام السعادة متفائلين بالمستقبل .

لقد أغفل أمثال هذين الفنانين معالم الخرائب والتدهور الاجتماعى والاقتصادى ولكن مساعى تلك الصفوة من الفنانين لم تلبث طويلا ، اذ تهافت على الحقل الفنى جماعة من الفنانين المصريين والأجانب عاودوا التعبير عن ذلك المظهر اليائس ، وتلك نواحى الخيبة التى انعكست فيها مفاسد الحكم فى النصف الأول من القرن الحالى .

ولعل مظاهر وصور الحرب العالمية الثانية التى كانت تنقل بطريق أو آخر الى مجتمع الفنانين المصريين ، وكذلك مظهر الجنود المحاربين وهم منتشرون فى انحاء البلاد فيما يشبه الاحتلال يعتدون على الأهلين تارة ، وينظرون اليهم نظرة السيد الى المسود تارة أخرى ـ لعل لهذه المظاهر ، بجانب فساد الحكم ، كان لها أثر أى أثر فى انتاج الفنانين .

لقد ادرك الشعب أن حكامه يلهون فى قصورهم ، وان الخراب قد انتشر حتى بدت العواصم كما لو كانت قرى نائية بل اطلالا . ان القاهرة نفسها كانت مداخلها تضفى ذلك الاحساس على كل مقبل اليها وعلى حين كانت تقام القصور والحانات ويتهدم العمران فى سائر انحاء البلاد ، ادرك الشعب أن حكامه يستعدون للتخلى عنه وتركه بمفرده يجابه كوارث المستعمر والخراب والافلاس التى قد تنتهى بانهيار تام للمجتمع المصرى .

ولا غرابة ان تنعكس تلك الصور المظلمة فى لوحات وأعمال الفنانين فى تلك الفترة التى سبقت قيام ثورتنا اذ نرى فى لوحات تلك الفترة هذه اللمحات الكئيبة التى تدل على تلهف الفنان الى رسم وتسجيل مفاسد الحياة وخرائب المجتمع كما لو كانت امانيه قد أوقفت عليها . ومن الفنانين من انتابته نوبات انطواء . وذهب يصور ما يشبه الأحلام المفزعة المليئة بالمخاوف ، ومنهم من انزوى فى صومعته وكان عزلته ستجنبه الاحساس بمأساة المجتمع . وهنا ندرك الصلة الوثيقة التى قامت بين تلك التعبيرات والحالة المتدهورة التى وصلت اليها البلاد فى ذلك الوقت ، ولكن ما نأخذه على تلك التعبيرات هو سلبيتها وقلة نضالها ، أو بمعنى أصح تقبلها الأوضاع القائمة برضاء .

اما بعد قيام ثورتنا فقد بدات المدن ترسم فى ثوب جديد ، اذ ازيلت عنها الخرائب ، وحلت محل الاطلال عمائر لا حصر لها ، فهذه المساكن الشعبية تصور نهجا جديدا من الجمال ، انها تعكس فكرة الرخاء الاشتراكى ، وتتضمن فى الوقت نفسه ذلك المنظر الجميل لتلك العمائر وسط الحقول ، تلك العمائر التى انتشرت فى انحاء الوادى . فدخلت القرى وغيرت ملامحها فجعلت سماتها ذلك المنظر المنظم الذى يسود القرية أو البلدة او العاصمة ، فبدلا من أكواخ الريف القليلة الارتفاع ، وسيقان النخيل التى تعلوها بدات تستظل القرى فى ظل العمائر الشعبية وتضاءل حجم النخيل واشجار السنط بجوارها فهذا نوع جديد من الجمال لم يعهده الفنان المخضرم الذى ارتسمت فى مخيلته اطلال الماضى ، فهو اليوم يتعذر عليه الاهتداء الى تلك الأمكنة الخربة التى عشقها ، على غير حق ، لأن المظهر الاشتراكى قد عم الريف والعواصم والاحياء الشعبية ونقل الى المدنية الحديثة نواحى العمران . وعلى الفنان الذى آمن بالفلسفة الاشتراكية وتشرب بمبادئها ان يعكس ذلك المظهر البهيج وتلك النواحى الجمالية الجديدة ، ان الجمال الجديد لا يتمثل فى رسم الاجساد العارية وانما يتمثل فى ذلك المظهر العمرانى الذى أخفى معالم اجيال طويلة ظلت فيها الخرائب مقرونة بفساد الحكم وبمظالم الاستعمار والاستعباد فلم تخطط البلاد منذ الوف السنين ولم تلبس هذا الثوب الجديد الا فى عشر السنين الأخيرة ، فوجب على الفنان الناشىء أن يعكس هذه الأمانى الجديدة التى تحققت فى العمران وجعلت الفن فى مسيس الحاجة الى مقومات جديدة تسجل وتعكس فكرة الانشاء والسعادة التى يشعر بها المرء فى البناء ، بل بسعادة المجتمع فى الاهتداء الى فلسفة بناءة .

معرض الفنان عبد الحميد حمدى

بقلم : محمد صدقى الجباخنجى

يزعم البعض أن وظيفة الفنان فى المجتمع يتحتم أن تكون ذات علاقة سياسية ، طالما أن كلمة « مجتمع » تستعمل فى وقتنا الحاضر ستارا يحجب من ورائه مفهوما سياسيا معينا . وعادة مايؤدى هذا الزعم الى تأكيد فى دور الفنان كرجل مصلح ، وبالتالى يصبح من الضرورى أن يضع نفسه فى خدمة « المجتمع » .

ويبدو أن مثل هذا الادعاء لايخلو من خداع فى تفسير وظيفة الفنان عندما يقحم نفسه فى مجالات الدعاية باسم الاصلاح .

ولاشك أن الفنان عندما يصبح أداة دعاية يفقد كثيرا من حريته ، مهما حاول مناقشة حرية الفكر الحديث أو الادعاء بأهمية وجوده فى اطار المجتمع العالمى وضرورة تأثره بالتيارات السياسية .

ولاشك أيضا فى أن تمسكه برأيه الى حد التعصب له يبعده عن مصادر الالهام ، بل يجعله غير قادر على ادراك معانى ومظاهر الجمال النفسى الخالص الذى هو المسحة النهائية لكل عمل فنى خالد يصدر عن نفس انسانية مرهفة الحس بجوانب الحياة كلها مهما تنوعت أساليبها ومقوماتها .

وفى هذا المعنى يقول الشاعر « جوته » . « قد يكون للعمل الفنى تأثير اصلاحى ، ولكن من العبث أن نطالب الفنان بأغراض اصلاحية حتى لايشوه عمله ويهدمه » . وقد تبدو كلمة « عمله » فى قول « جوته » ذات وقع غريب على آذان الفنانين المتمسكين بوظائف المصلحين ، الا أننا نجده يعود فى أواخر سنى حياته ليوضح نفس المعنى بقوله « لم أعهد فى نفسى أنى عاديت النظم أو المدارس الفنية ، وانما يبدو لى دائما أن الادعاء بالاصلاح يعد غرورا ومجازفة من الفنان ، ربما صح رأيى هذا لأنى عودت نفسى على التواضع وتوخيت الوقار فى عملى » . وبالتالى فان الفنان الذى يتعدى حدود فنه بالانغماس فى المجتمع الاخلاقى ومجالات النقد السياسى انما يرتكب بفعله هذا اثما مهينا يتعارض مع التواضع الذى هو العلامة المميزة للفنان الأصيل

باسم العالمية

وينادى البعض بأن فنون النصف الثانى من القرن العشرين لا بد أن تكون ذات طابع عالمى ، ويتمادى أصحاب هذا الرأى فى الحديث عن العالمية فى الفنون ، بحجة أن العلم بوسائله الحديثة قد اخترق الحواجز وحطم المسافات والأبعاد على الأرض وفى الهواء ، ويتذرعون بهذا فى محاولاتهم تقليد فنون غريبة عنا ، فيها الكثير من تهاويل المتشائمين القلقين .. بعد أن استهوتهم غرابتها وظنوا أنهم بتقليدهم لها ونقلها نقلا حرفيا انما يغزون بدورهم آفاقا جديدة من المعرفة باسم العالمية .

والحقيقة التى غفلت عن لفيف من فنانينا الذين يجادلون أشد الجدل فى سبيل تعزيز العالمية فى الفن ان هذه الفنون الغريبة التى ينهجون نهجها انما هى وليدة ظروف لم نشهدها . وانها ثمار بيئة تختلف كل الاختلاف عن بيئتنا وانها انعكاس لمآس وحروب دامية مروعة ، ودليل ذلك أنهم فى أوروبا يؤرخون فنون العصر الحديث بطريقتهم الخاصة فيقولون مثلا فنون « ماقبل » أو « مابعد » الحرب العالمية الأولى أو الثانية ، أو فنون الفضاء والذرة ، أو غير ذلك من «المسميات» ليفسروا لنا مدى تطور حياتهم ، ومدى ما يشعرون به من خوف وهلع ، ومدى مايظهرونه من تشويه وتحريف وقبح ودمامة فى صورهم وتماثيلهم بروح مدمرة شريرة ، تنبعث منها اصداء طلقات الرصاص ودخان انفجارات القنابل . وهذه الفنون « العالمية » التى فرضها على العالم جماعة من الفنانين المعاصرين فى أوربا ممن وقعوا فريسة فى ايدى سماسرة الفن من الصهاينة ليسيطرو بها على عقول الناس ويحولوا أنظارهم الى كل غريب شاذ ، بحجة التطور الذى يناهض التقاليد الرجعية ، انما هو تطور سفلى وتغيير عاق ، يجافى الذوق السليم ويعادى الجمال ، لتحطيم الطاقات الروحية التى تستمدها الشعوب من مثلها العليا النابعة من تراثها الحضارى . ومع ذلك نجد ان لفيفا من فنانينا « يتشعبطون » بالعالمية ، وينسون تراثهم القومى ويغمضون عيونهم لكى لايروا الزهور المتفتحة على ضفاف وادى النيل ، مفضلين السير فى طريق الشوك وحدهم ، رافعين راية « العالمية » لمجرد الشهرة ولفت الأنظار اليهم ، وهم اذ يفعلون ذلك ، انما يمهدون طريق مغامراتهم تحت تأثير الفكر المستعمر ، الذى ارتموا فى احضانه غير مكترثين بتطوير فنونهم القومية بقدر اهتمامهم بالتقليد السطحى ، الذى نراه على سطوح لوحاتهم وفى تماثيلهم ، كأنها جذوع أشجار خاوية غرست بدون جذور فى غير تربتها .

القومية والعالمية

ومن هذا نجد الفرق بين الوعى القائم على الاقتناع النابع من التراث الحضارى والنضال العربى والوجدان والفكر القومى ، وبين الانسياق والتقليد السطحى الذى يهدد الطاقة الخلاقة المبدعة بروح متمردة محطمة باسم العالمية .

ومن المؤكد ان فن المثال عبد الحميد حمدى الذى قدم ٧٠ تمثالا فى آخر معرض اقيم بمتحف الفن الحديث فيما بين ١٢ و ٢٩ سبتمبر،والذى تحرص وزارة الثقافة على اعادة تنظيمه لتتيح الفرصة أمام اكبر عدد من الناس لرؤيته .. من المؤكد أن

الأمومة — ١٩٤٧ — للفنان حمدى



فن هذا الفنان ليس له فاعلية العقاقير الشافية ، ولاتقتصر وظيفته على تأكيد الدعوة الى مبادىء أو انظمة ذات مغزى سياسى معين ، بل هى قبل كل شىء دليل على أنه فنان من ذوى الرفاهة الفنية كغيره من الفنانين المبدعين القادرين على أن يظهروا فى أعمالهم الجمال ومهارة الأداء ، وكل مايثير اعجابنا ويبعث فى نفوسنا الراحة والطمأنينة والشعور بالسعادة . ولا اظن ان فى هذا القول مايحط من قدر اى فنان يسعى الى السمو برسالة الجمال ويسير فى طريق المعقول ، أو مابيعده عن الاشتراك بفنه فى توجيه الفكر الجماهيرى ، أو مايشير الى تخلفه عن مركزه القيادى بالنسبة للشعب الذى يعيش معه فى ظروف اجتماعية واقتصادية واحدة ذلك لأن الفن الصادق انما يصدر دائما عن طبيعة نفس الفنان ، ولايمكن للفنان الصادق أن يؤمن بغير واقعه المعقول والمفهوم الذى يحيا فيه ، وانما الخطر كل الخطر أن يفتعل الفنان فنا لايمت الى واقع حياته

على الترعة ـ ١٩٥٦ للفنان حمدى



وحياة الناس الذين يعيشون معه بصلة ، او ان يسخر فنه لغير ارادته أو لغير مايصلح له .. وهو وحده القادر على صقله واخراجه فى الثوب الذى يتضمن جوهر المعانى التى يشعر بها فى أعماق نفسه الانسانية المتفاعلة مع بيئته .

وقد يعيش فنان بين نقيضين او اكثر ، طالما انه يجد فى احدهما أو فى كليهما معا ما يعينه على ابراز معنى يستطيع ان يشكله فى قالب جمالى جديد. والجديد فى الفن هو دائما بيت القصيد ، وهدف الفنان الخلاق . ولكن الفنان عندما يلتزم ـ كل الالتزام ـ بالاوضاع الاجتماعية التى اصطلح على تسميتها بالأوضاع السياسية ، يصبح فنه فى هذه الحالة فن دعاية ، ويكون معرضا لهزات عنيفة .

وفى معرض الفنان حمدى لانرى أثرا لفن دعاية، ففى النصب التذكارى لمعركة بور سعيد ـ الذى ـ الذى شكله فى ثلث الحجم الذى يريده أن يكون عليه ـ أهتم بتجميع عناصر المقاومة الشعبية ـ الفدائى والجندى والعامل والمراة والصبى الصغير ـ حول تمثال رمزى لمصر المجنحة الغاضبة تزأر فى وجه القراصنة المعتدين، ومن فوق رأسها تطل فوهة مدفع مصوب نحو الهدف . وفى تمثال « النيل » ـ ١٩٥٧ ـ نرى مثلا حيا من واقع حياتنا المصرية فى مجموعة رمزية . وكم يكون جميلا حقا ان يرى الناس هذين التمثالين وغيرهما فى الحدائق والميادين العامة .

والمعروف أن لكل فن قوانينه وسننه ، سواء فى الفنون التشكيلية أم فى الادب أم فى الشعر والدراما والتسليم بوجود قوانين موروثة للعمل الفنى ليس معناه الاستغناء بها عن تجربة الفنان الشخصية لايجاد الحلول الصحيحة لمشاكل العصر الذى يعيش فيه . والتجربة الشخصية لاتقطع برفض الحلول التى توصل اليها فنان آخر ، بل هى دائما فى حاجة الى مزيد من المعرفة للاستنارة غير المتعصبة ، حتى يتم النضوج الحسى والوضوح الفكرى لمضمون الموضوع الذى يجسمه الفنان فى شكل مرئى جميل .

وفى هذا الاطار استطاع الفنان عبد الحميد حمدى أن يجمع بين ماأفاده من دراسة الفنون الفرعونية والأوربية وبين تجاربه الخاصة وبين ما أفاده أول الأمر على أيدى اساتذته فى كلية الفنون

الجميلة وهم كلوزيل ، وباردوتشه ، واحمد عثمان، وشقيقه عبد القادر رزق الذى كان له الفضل الأول فى تعشق حمدى لفن النحت .

ولقد وجد المثال حمدى فيما قــراه من كتب التاريخ وسيرة ابطال العرب ماأعانه على فهم مواقف البطولة والنبوغ فى ميادين السياسة والاقتصـاد والحرب والعلم والشعر ، فعكف على تمجيد هـذه البطولات فى تماثيل صلاح الـــدين الايوبى ، وابن سينا ، وعبد الله النديم ، وطلعت حرب واحمـــد شوقى . والى جانب هذا التسجيل التاريخى نراه يهتم بتشكيل انطباعاته بمعانى شخصيات معلومة لديه من أصدقائه ممن تجاوبت معهم احاسيســه ومفاهيمه ، فصنع لها تماثيل تبدو ملامحها مطبوعة بطبيعة خصالها وسجاياها ، كما فى تمثال الدكتور احمد بدوى وزان مجدى وحرم حلمى الباشــــا والطالب اليابانى وسيدة مصرية .. وفى مثل هذه التماثيل تظهر براعة الفنان حمدى لا فى التشكيل القائم على صدق الرؤية فحسب بل فى القدرة على سبر أغوار النفس وادراك اسرارها .

خصائص فن النحت

وفن النحت هو الفن التشكيلى الذى يعتمد على تجسيم الأبعاد الثلاثة فى أشكال ملموسة ، وله وسيلتان : الأولى ، هى النحت المباشر فى الحجر بازالة الاجزاء والشظايا التى تحجب « اللب » من ورائها ، والمثال وحده ، هو الذى يقدر على استخراج الشكل الذى يريده من أعماق الكتلة الحجرية الصماء بطريقة التعرية واستنادا الى الرؤية العقليـة التى يدركها بنفسه (وهذه التعرية هى من خصـائص فن قدماء المصريين وقدماء الاغريق ، وبرز فيها فى عصر النهضة المثال ميكيلانجيلو) . والثانية ، هى مايتم الخلق الفنى فيها من العدم ، وهى عملية بنائية من مواد قابلة للتشكيل بالاضافة والحذف ـ كالطمى والصلصال ـ ويسهل اعادة تشـكيلها من الجبس بطريقة الصب فى قوالب .

وبالتعرية والبناء تتكامل عملية نحت التمثال ، ومن الخصـائص المميزة للقيم الجمالية فى فن النحت الكتلة الراسخة ، والمسطحات قوية البناء ، وبروز الملامح وقسمات الوجه وأعضاء الجسم ، وأجملهـا التى تقوم على تبسيط المسطحات واتزان التكوين .

وفى تماثيل « الفـلاح المصرى » و « ايزيس » و « الأمومة » ، كما فى رأس « صبى مصرى » ورأس « فتاة من الجنوب » ورءوس الحيوانات التى يقدمها الفنان عبد الحميد حمدى ، نرى اجمل الامثلة على رسوخ الكتلة القوية المتماسـكة ، والاحسـاس بهندسة البناء ، وحسن توزيع المسطحات الثابتـة والفراغات فى وحدة متكاملة وايقاع متزن ، بدون اسراف فى التفاصيل المضيعة للقيم الجماعية فى فنه .. ومرد هذا الابداع يرجع الى ماأفاده الفنان فى الفترة التى قضاها بمرسم الأقصر بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٢ مباشرة ، وفى أثنائهـا استطاع أن يرى عن كثب التماثيل المصرية القديمة ، وأن يدرسها دراسة واعية نشاهد أثرها فى الكثير من أعماله ، وتدلنا على أنه شغف بها فى كل مراحل دراسته فى مصر وفى الخارج .

ومن ثمار هذه الدراسة انه فاز باحدى ميداليات صالون الفنانين الفرنسيين فى باريس فى ســنة ١٩٥٠ على مجموعة من التماثيل من بينها « رأس أسد » ـ وهى أشبه برأس الأسد المصـنوعة من الجرانيت والموجودة بدار الآثار ـ و « الينبوع » وهو تمثال لفتاة عارية تتكىء على احدى ركبتيهـا وتحمل بيديها اناء على كتفها الأيمن .

وتمثالا « الينبوع » و « ايزيس » من التماثيل التى تصلح كل الصلاحية لنافورتين من أجمـل نافورات المياه ، وماأحوجنا الى مثل هذه النافورات فى الحدائق العامة .

ونظرة الى المعروضات فى جملتها تجعلنا نشعر بجسامة الجهد الذى بذله الفنان عبد الحميد حمدى خلال احدى وعشرين سنة . ويعتبر هذا المعـرض الشامل فريدا من نوعه فى مصر ، وهو مالم تتح لنا رؤية مثيل له منذ زمن طويل .

ان الفنان ـ أى فنان ـ عندما تعطى له الفرصـة كاملة ليعبر عما يجيش بنفسه من آراء وافكار ومثل وانطباعات انما نكون قد مهدنا له الطريق لحـل مشكلاته الفنية واظهار نور عبقريته . ولا شك أيضا فى أن الشمعة الواحدة لاتكفى لتشتت الظلمة التى تكتنف مجتمعنا بقدر ما تضيئه الشموع الكـثيـرة لتظهر معالم المكان . ولا شك ان واقعنا الاشتراكى فى حاجة الى المزيد من هذه الشموع التى يجب أن نعتز بها وندعها تضىء .

مولد فرقة الاسكندرية المسرحية

القطرفان

أو حياة تحطمت

بقلم : فؤاد دوارة

عاملان شخصيان اوشكا ان يحولا بينى وبين كتابة هـذا المقال: أولهما انى من أبنـاء الاسكندرية اتحمس لها ولابنائها ولـكل مايصدر عنهم ، والثانى انى اتيح لى أن أسهم بنصيب فى احدى المسرحيتين اللتين افتتحت بهمـا الفرقة اول موسم لها ، ولكن ما رايته على مسرح سيد درويش بالاسكندرية مساء ١٧ ، ١٨ اكتوبر كان اكبر من كل عامل شخصى، بحيث يعتبر تخلفى عن الكتابة عنه تقصيرا كبيرا فى حق حركتنا المسرحية التى احاول متابعتها وتدعيم كل جهد جاد نظيف يبذل من اجل تطورها وارتقائها ٠

لقد اختارت المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى مسرحيتين تبدا بهما فرقة الاسكندرية نشاطها ، الاولى محليـة لتوفيق الحكيم ، والاخرى عالمية للكاتب الروسى مكسيم جوركى ٠ وقد قام هذا الاختيار على أساس منطقى سليم ، فمن الطبيعى أن تبدا الفرقة الوليدة عملها بنص عربى ، ومن عوامل التوفيـق أن يكون هـذا النص لاكبر كاتب مسرحي فى بلادنا ، ومما يدعو للتفاؤل بمستقبل الفرقة أن نتذكر أن الفرقة القومية افتتحت موسمها الاول عام ١٩٣٥ باحدى مسرحياته ، فاذا اضفنا الى ذلك ماذكره توفيق الحـكيم فى كلمتـه ببرنامج المسرحيـة من ان الاسكندرية هى مسقط راسه وموطن ميلاده ، اصبح اختيار احدى مسرحيات الحكيم لتسجل بها الفرقة الجديدة مولدها امرا منطقيا وجميلا ٠٠ ولكن اى مسرحيات الحـكيم ؟ هذا هو موضـع التساؤل ٠٠

لقد وقع الاختيـار على مسرحية « حياة تحطمت » التى كتبها الحكيم منذ ثلاث وثلاثين سنة ٠٠ ومهما حاولنا أن نبحث فيها عن مزايا ونبالـغ فى تقدير قيمتها الفنية فاننا لن نستطيع أن نضعها بين روائع مسرح الحكيم لا من ناحية بنائها الفنى ولا من ناحية مضمونها الفكرى ٠٠ اقصى مانستطيع أن نقوله بشأنها انها ربما كانت وقت كتابتها ((سنة ١٩٣٠)) تجربة رائدة فى تطوير مسرحنا الواقعى ٠٠ ومن الممكن لهذاالسبب انتمثلهاذاتيوماحدى فرقنا المسرحية الراسخة القدم ، ولكن ان نفتتح بها عام ١٩٦٣ فرقة جديدة أول موسم لها ، فاقل مايمكن ان يقال عن ذلك انه اختيار لم يحالفه التوفيق تماما ٠٠ وان لم يؤثر ذلك لحسن الحظ على النجاح الكبير الذى احرزته الفرقة ٠

***

تدور المسرحية حول محام شاب ناجح يدعى « شاهين » تزوج امراة فاتنة ملكت عليه قلبه وعقله حتى أنفق كل ثروته فى شراء زجاجات عطر البنفسج الذى تحبه ٠ وحين تدهورت أحواله هجرته وتزوجت ثريا من أثرياء الريف قـدم لها كل ما تطمع فيه من ترف وعطور ٠ وادمن المحامى الخمر واهمل عمله واناقته حتى أصبح حطاما بشريا يسرف فى الاستهتار والسخرية من نفسـه ومن كل شيء ٠٠ ويحاول صديقه الدكتور صبحى أن يعيده الى حياته السابقة ، فيحصـل له على قضية هامة ليترافع فيها ، ويقبل المحامى بعد الحـاح ، ويقبل على القضية يدرسها بجد ٠٠ وتتدخل الظروف فيفـوته القطار الذى يوصله الى الاسكندريه فى موعد المرافعة ، ويصل متاخرا ويؤثر ذلك فى نفسـه فيعاوده استهتاره السابق ، ويترافع امامالمحكمة مرافعةهازلةتضطر المتهم الى سحب توكيله منه .. هنا يفيق ((شاهير)) من استهتارهبكل القيم ، ويدرك أنه اذا كان من حقه أن يستهتر بحياته فليس من حقه أن يستهتر بحياة الآخرين حتى ليكاد يودى بحياة متهم برىء ٠٠ وتزيد هذه اليقظة حالته سوءا ، فتتدهور صحته حتى ليشرف على الموت ، ويتطوع صاحب المقهى المجاور بارسالبرقية الى صديقه الطبيب يعلنه فيها بوفاة شاهين ، ويبلغ الطبيب النبأ بدوره الى زيزا هانم زوجة شاهين السابقة ، فتحضر بصحبة زوجها الجديد عيسوى بك ٠٠ وتسبقه الى الجحر القذر الذى يعيش فيه شاهين وتفاجا بانه حى لم يمت بعـد ، ويدور بينهما مشهد مشحون بالاسى والاشجان ٠٠ وحين يحضر عيسوى بك ليصطحب زوجتـه

يستبقيهما شاهين لحظة ريثما يرد للزوج مسدسا كان قد استعاره منه فى مناسبة سابقة ، ويدخل لاحضاره ، واذا بانفجار رصاصة نعلم على أثرها ان شاهين قد انتحر وآثر ان يضع بيده نهاية لحياته المسحوقة المضيعة .

***

عالج توفيق الحكيم هذا الموضوع فى الاطار التقليدى للملهاة الفاجعة او التراجيكوميدى ، ففى المسرحية من الكوميديا الواقعية كثير من عناصر الفكاهة غير الملفقة وفيها من المأساة ذلك الضياع الانهزامى الذى يعيشه « شاهين » طوال المسرحية والمصير المظلم الذى ينتهى اليه قبل هبوط الستار الاخير .. وفيها كذلك عناصر كثيرة من كوميديا الشخصيات أو النماذج البشرية التى تفوق فيها « موليير » ، فقد وفق المؤلف فى رسم شخصيات الممرض ، وطبيب القرية ، وناظر محطتها ، ورجل الدين فيها ، والاقطاعى ، واستطاع أن يقدم من خلالهم صورا نقدية صادقة لحياة القرية حيث يستهتر الطبيب بصحة المرضى ويقبل الرشوة ، ويقوم الممرض بدور الوسيط بينه وبين الفلاحين ، وحيث يقرض رجل الدين الاموال بالربا ، ويضع ناظر المحطة كل امكانياته فى خدمة الاقطاعى سيد الناحية ، الذى يستغل بدوره الجميع ليضاعف ثروته على حسابهم وحساب الفلاح البائس الكادح ضحية هؤلاء جميعا .

وكان من عوامل نجاح هذا الجانب من المسرحية أن المؤلف عالجه فى اطار من الفكاهة والسخرية بالاضافة الى مانعرفه من خبرة توفيق الحكيم بريفنا المصرى نتيجة لاتصاله المباشر به فى طفولته ثم فى صدر شبابه حين عمل وكيلا للنائب العام ، وقد انعكست هذه الخبرة بالريف فى كثير من مؤلفات توفيق الحكيم ومسرحياته ، نذكر منها هنا بصفة خاصة مسرحية « الزمار » التى أدار أحداثها فى عيادة طبيب صحة تكاد تكون هى نفسها العيادة التى شهدناها فى الفصل الاول من مسرحية « القطر فات » ، وحينئذ لا يكون من قبيل المصادفات ان نجد الممرض يسمى هنا « سالم » وهو نفس الاسم الذى اختاره المؤلف للممرض فى مسرحية « الزمار » .

نقول ان توفيق الحكيم قد أجاد تصوير الشخصيات بشكل عام ، فاذا بدا شىء من التناقض بين فساد الدكتور « صبحى » فى عمله وبين اخلاصه لصديقه « شاهين » ومحاولته الجادة لانتشاله من الوهدة التى تردى فيها ، فمن الممكن اغتفار ذلك وتقبله لما نلحظه أحيانا من انفصال سلوك بعض الناس فى مجال عملهم عن سلوكهم فى علاقاتهم الشخصية الحميمة ، وخاصة فى مثل هذا المجتمع المضطرب الذى صورته المسرحية .

ولسوف نلحظ بعد ذلك فى يسر تام أن رسم الشخصيتين النسائيتين فى المسرحية اضعف بكثير من رسم شخصيات الرجال، وانه لا يخلو من تعصب سافر ضد المرأة سبق ان لمسناه فى بعض كتابات الحكيم المبكرة وبخاصة فى مسرحية « المرأة الجديدة »

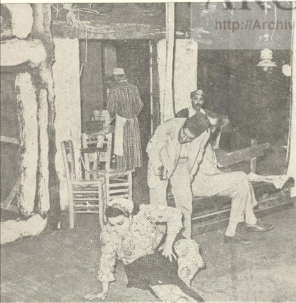
ففى مسرحيتنا هذه نجد زوجة الطبيب تخدع زوجها وتسرق أمواله وتخفيها عند « زيزا هانم لانها تعتنق الرأى الشائع بين نساء الطبقة الدنيا والمتوسطة القائل بأن الرجال لا أمان لهم . و « زيزا » نفسها امرأة تافهة لا هم لها الا توفير أسباب الترف لنفسها واستغلال فتنتها فى اخضاع الرجل حتى ينفذ لها كل رغباتها ونزواتها .

انها امرأة متحجرة العواطف ، لا تعرف الشفقة طريقها الى قلبها . ولاباس من تقديم مثل هذا النموذج على المسرح فهو موجود فى الحياة فعلا ، ولكن على أن يعمق الكاتب من أبعاده النفسية ويكشف لنا عن العوامل التى تدخلت فى تحديد ملامحه ، وهو مالم يتحقق فى رسم شخصية « زيزا » فبدت شاحبة غير واضحة المعالم .

أما « شاهين » موضوع المسرحية الرئيسى فهو يشغل خشبة المسرح طوال الوقت ولا يغيب عن الانظار الا لحظات قصار ، وقد وفق المؤلف الى حد بعيد فى تصوير ضياعه واندحاره ، بل لعله أسرف كثيرا فى ذلك . انه يحمل مأساته فى صدره كالجمرة التى تراكم فوقها الرماد ولكنها مازالت مشتعلة مع ذلك ، وهو يواجه الحياة بوجه ضاحك ساخر من كل شىء حتى من نفسه ، ولكن فكاهاته وسخرياته ينبغى ان تتسم بهدوء شديد شأن كل منهزم مستسلم لمصيره لا يريد أن يحرك اصبعا لتغييره ، فاذا تنبه قرب نهاية المسرحية الى أن استهتاره قد يعرض حياة غيره للخطر أزيل الرماد المتراكم على الجمرة الملتهبة فى صدره وانكشف الستار عن مأساته الداخلية المريرة . وقد ظهرت براعة المؤلف فى رسم هذه الشخصية التى تستعرض مأساتها من خلال الضحكات وتخفى دموعها وراء البسمات ، ولكنه ترك مع ذلك قدرا كبيرا من الحرية للمخرج والممثل ، فمن الممكن أن يصنعا منها شخصية مأساوية تثير الحزن والاشفاق من خلال السخريات الضاحكة ، أو يصلا بها الى النقيض الآخر ليصنعا منها شخصية فكاهية هازلة لا ينكشف جانبها المأساوى الا فى الفصل الاخير من المسرحية ، واخشى ان يكون قد حدث شىء من هذا فى تنفيذ المسرحية وان لم يصل الى حد الاسفاف والتهريج .

ولست ممن يعترضون على تصوير مثل هذه الشخصيات السلبية المضيعة ، ولكنى احب دائما ان أراها وهى تقاوم مصيرها وتحاول استرداد الارض التى فقدتها ، ولا يهم بعد ذلك أن تفشل وتنهزم أو تنجح وتنتصر ، فمقاومة المصير فى حد ذاتها اساس هام من اسس الصراع الدرامى الذى يهب المسرحية حيويتها وديناميتها ، فضلا عما فيه من اعلاء لقيمة الانسان وتمجيد لقواه المناضلة رغم كل الظروف . ولم تتحقق هذه المقاومة فى المسرحية الا بقدر ضئيل جدا ، فمنذ ظهر شاهين على المسرح فى الفصل الاول وهو ضائع منسحق يعرض نفسه للهزء والسخرية ويكاد يجد فى تعذيب نفسه وتعريضها للمهانة نوعا من المتعة الغريبة الشاذة اقرب للماسوشية منه لمركب النقص الذى تحدث عنه الدكتور صبحى فى المسرحية فى تحليله لحالة صديقه شاهين .

شاهين (عبد الله على) يهدد بالمسدس نبوية صاحبة البيت (سهير برعى) فى مسرحية « القطر فات » ويرى الى جوارهما الدكتور صبحى (محمد فوزى) ومعلم القهوة (خميس عبيد)



وطوال المسرحية لا ينطق شاهين الا بعدد قليل جدا من العبارات الجادة التى يعنيها حقا حين يسال عن ابنه وحين يقبل المرافعة فى قضية القنابل ، ولكنه سرعان مايعود الى استهتاره واستسلامه لا لشىء الا لان ظروفا تدخلت وأخرته عن القطار ٠٠ وليس هذا بالسبب الجسيم الذى يمكن ان يعيده الى حالة الضياع والهزيمة الا ان يكون مستمسكا بها فى قرارة نفسه يجد فيها نوعا من الراحة أو اللذة الشاذة كما أشرنا ٠

ويبدو ان توفيق الحكيم قد احس وهو يتهيا لنشر المسرحية عام ١٩٥٦ ـ فى كتابه « المسرح المنوع » ـ بما فى شخصية شاهين من اسراف شديد فى السلبية والاستسلام دون اى محاولة تذكر للتماسك والمقاومة ، فحاول أن يعالج هذا العيب بمقدمة اضافها للمسرحية « للتوضيح » على حد تعبيره ٠ فى هذه المقدمة نرى الدكتور صبحى بعد مرور عشرين سنة على أحداث المسرحية وقد أصبح طبيبا نفسيا ٠ انه يستقبل الآن مريضا يعانى من نفس الحالة التى عانى منها صديقه شاهين ، فقد أحب هو الاخر وتفانى فى حبه ثم هجرته حبيبته الى آخر ، فاستسلم للهزيمة بعد ان أمن بتفوق غريمه عليه ، ويحدثه الطبيب عن مركب النقص الذى يعانى منه ، وكيف أنه نفس الشعور الذى تحسه بعض الامم المغلوبة نحو الامم الغالبة ، ويضرب له مثلا بموقف كل من عنترة بن شداد ومجنون ليلى من الهزيمة فى الحب ، وكيف كافح الاول وناضل حتى انتصر ، اما الثانى فقد استسلم وهام فى الصحارى والقفار حتى فقد عقله ، ويحذره من ان يتخذ هذا الموقف المستسلم للهزيمة ، ثم ينتقل الى حكاية ماساة صديقه شاهين التى كانت سببا فى اشتغاله بالطب النفسى ٠

وكل ما تحققه هذه المقدمة أنها تخفف بعض الشىء من القتامة الشديدة الغالبة على المسرحية ، وتحول سلبية « شاهين » وانهزاميته المسرفة الى نوع من العظة والتحذير للمريض وبالتالى للمتفرج ـ من أن يستسلم مثله للضياع لئلا يلاقى نفس مصيره ٠ وهى على هذا الاساس تؤيد بصورة غير مباشرة ماذهبنا اليه من قبل من حاجة الشخصية الى عناصر من المقاومة والايجابية تبدد بعض القتامة المحيطة بها وتشيد فى الوقت نفسه بجوهر الانسان ومعدنه القوى الاصيل وقدرته على الصمود امام أحلك الملمات ٠

والمقدمة ان أفادت المضمون بعض الشىء ، فهى تسىء الى الشكل بصورة واضحة اذ تظل جزءا ناشزا دخيلا على المسرحية لا يلتحم ببنائها ، ومن المعروف بعد ذلك أن العلاج النفسى لا يقوم على النصح وحكاية الحكايات ، بل يعتمد على التحليل النفسى ، فيبدأ الطبيب بالاستماع الى أدق تفصيلات حياة المريض منذ طفولته فيما يعرف بطريقة الاستبطان الذاتى ، وواضح أن طريقة العلاج الذى عرض علينا فى المقدمة ابعد ما تكون عن هذا الاسلوب العلمى المعروف ٠

***

ويبدو ان ما ورد فى هذه المقدمة على لسان الطبيب من اشارة الى الامم المغلوبة وموقفها من الامم الغالبة هو الذى دفع المخرج محمد عبد العزيز الى ان يحمل المسرحية مفهوما لا تحتمله حين قال فى البرنامج المطبوع :

« ٠٠ والنموذج الذى أختاره الحكيم ليعرض لنا ماساته ٠٠ هو مجموع الشعب المصرى فى تلك الفترة الزمنية التى عاشتها الشخصية ٠ ٠ فمؤامرات الاغتيال وتفجير القنابل كانت تسود مسرح السياسة ـ ومؤامرات الاقطاعيين لنهب مقدرات الشعب الكادح تسود مسرح المجتمع ٠٠ وتتهدد الاقطاعيين شائعات اغتيال الفلاحين لهم للتخلص من ظلمهم واستبدادهم ٠

ويسيطر على أولئك وهؤلاء الاستعمار ينفث سمومه وينشر حوله الفوضى وخراب النفوس ٠٠ »

نعم ، ان فى المسرحية شيئا من كل ماذكر المخرج ولكن فى الخلفية البعيدة لاحداث المسرحية الرئيسية ، والنموذج الذى اختاره المؤلف ليس بحال مجموع الشعب المصرى ، ولكنه نموذج فردى يمثل حالة مرضية خاصة . ومن الممكن أن نزعم أنها تعكس على نحو من الانحاء ومن بعيد وبشكل عام جدا حالة الضياع العام الذى كنا نعانى منه فى ذلك الحين عقب فشل ثورة عام ١٩١٩ ، وما اعقبه من تدهور فى المثل والقيم على أيدى الاستعمار وأذنابه من طبقة الاقطاعيين والراسماليين ومن التف حولهم من الانتهازيين ومخربى الذمم ، ولكن المسرحية لا يمكن مع ذلك أن تكون مسرحية سياسية تعرض مأساة الشعب الحقيقية فى تلك المرحلة ٠

ومن حسن الحظ ان هذا المفهوم الذى قام به المخرج لم ينعكس على تنفيذه للمسرحية اللهم الا اذا اعتبرنا ميل الديكور الى المبالغة فى التبسيط على أسلوب المدارس الحديثة قصد به الايحاء بهذا المفهوم الرمزى الذى قال به المخرج .

***

فاذا سلمنا أن المسرحية تقليدية فى بنائها واقعية فى مضمونها وأسلوب علاجها ، وأنها لا تحتمل أى تفسير أبعد من المعانى القريبة التى ينطق به حوارها أدركنا لماذا بدا الديكور الذى صممته الفنانة « سكينة محمد على » غريبا بعض الشىء بالنسبة الى جو المسرحية . ففى الفصل الاول استخدمت أجزاء واقعية مبسطة فى جو من التجريد لتصور مكتب الصحة فى القرية ، وفى الفصل الثانى استعانت بستائر من المخمل الاحمر الانيق لتقدم حجرة لصالون فى منزل عيسوى بك ، وفى الجانب الأيمن وضعت نافذة بيضاء مبسطة تقف وحدها فى الفضاء فبدا المنظر كله غريبا بعيدا عن الايحاء بالواقعية المنشودة . وشىء قريب من هذا بدا فى المشهد الأخير من المسرحية فقد وضحت آثار فرشاة الرسام على الحائط وعلى المكتب الصغير فى حجرة « شاهين » . وقد نصت المسرحية على أن كل مقاعد الحجرة قديمة محطمة لا يمكن الجلوس الا على واحد منها فرأيناها على المسرح أنيقة عليها بياضات فبدت غريبة بالقياس الى حقارة الغرفة . ولم تتخل مصممة الديكور عن هذا الميل الشديد للتبسيط الا فى ديكور الفصل الثالث فبدا المقهى الشعبى ومنزل الست نبوية مقنعين ومنسجمين دون اسراف فى التفاصيل الواقعية مع ذلك . والشىء نفسه يمكن أن يقال عن ديكور المحكمة فى المنظر الأول من الفصل الرابع حيث لم يؤثر اهمال بعض التفاصيل فى نجاح الديكور فى الايحاء بجو محكمة حقيقية ..

ان تصميم ديكورات المسرحية لم يصدر عن مفهوم فنى موحد فى جميع الفصول ولم يبذل فى تصميمها وتنفيذها الجهد الذى كان يحتمه وضع المسرحية كأول عمل تفتتح به فرقة جديدة حياتها الفنية

وباستثناء هذا المفهوم الذى قال به المخرج محمد عبد العزيز فى البرنامج المطبوع نجد أنه تناول المسرحية بفهم واقتدار لعل خير دليل عليهما تعديله الموفق لعنوانها « حياة تحطمت » ، الذى اعتقد أنه قد ينفر الجمهور من الاقبال على المسرحية ، فجعله « القطر فات » بعد أن فطن الى الدور الهام الذى يقوم به القطار فى تحديد مصير بطل المسرحية .. وان كنت آخذ عليه أنه لم يذكر اسم المسرحية الأصلى لا فى الاعلانات ولا فى البرنامج المطبوع ، لان مثل هذا الاغفال لايتمشى مع الامانة الواجب توافرها فى كل أعمالنا الفنية الجادة .

والقطار رمز خصب حافل بالايحاءات ، قد يرمز للحياة حينا ، وللمصير أو القدر الداهم حينا آخر ، وما أكثر ما استغل الأدباء وكتاب المسرح هذه الرموز والايحاءات فى أعمالهم وهو هنا فى مسرحية توفيق الحكيم لا يرتفع الى مرتبة الرمز الكبير ، ولكن المخرج استطاع أن يزيد من قيمته ويبرز دوره فى المسرحية حين استخدم صوت القطار للدلالة على مرور

الزمن بين المنظرين الاول والثانى من الفصل الثالث ، وحين ختم المسرحية بصوت قطار سريع صاخب كانه القدر الداهم الرهيب الذى قضى على حياة البطل ، فاذا تذكرنا أن تاخر شاهين عن قطار الاسكندرية كان السبب الرئيسى فى عودته الى استهتاره وضياعه ومن ثم انتحاره ادركنا اى ربط جميل استطاع المخرج أن يحدثه بين عناصر المسرحية الرئيسية وأى اضافة خصبة اضافها الى نص المسرحية حين التفت الى اهمية القطار واحسن استغلاله .

***

واستخدم المخرج الاضاءة باقتدار وتجاوب مع روح النص وضحا بصفة خاصة فى مشهد يقظة شاهين فى المحكمة حين اظلمت القاعة كلها وسلطت عليه أضواء حمراء قاتمة توحى بالأزمة النفسية الرهيبة التى يمر بها . ونجح كذلك فى تحريك المجموعات والنكرات المسرحية فى مشهد المحكمة ومشهد المقهى الشعبى ، وكان موفقا الى حد بعيد فى تحديد ملامح الشخصيات وأبعادها وضبط ايقاع الحوار ، وتجاوب معه المثلون بصورة تدعو الى الاعجاب ، ولا ناخذ عليه بعد ذلك الا اسرافه بعض الشىء فى ابراز العنصر الفكاهى فى المسرحية ، وقد وضح هذا بصورة صارخة فى أداء فؤاد فهمى لدور الشيخ قطب وأحمد عسر لدور الغفير باسلوب كاريكاتيرى مبالغ فيه لا يتسق مع الجو العام للمسرحية ، ونلاحظ كذلك غرابة الحركة التى أضافها المخرج من عندياته حين جعل شاهين يسدد مسدسه الى عيسوى بك فى ختام الفصل الثانى بدلا من أن يصوبه الى نفسه كما نص المؤلف صراحة .
فهى لا تتسق مع الخط العام لكل من الشخصيتين ، ولا يمكن أن يبررها ما تناوله شاهين من كئوس الخمر ، وحتى اذا وجدنا ما يبررها فلن نجد ما يبرر عدم ثورة عيسوى بك عليها وهو الآمر الناهى الشديد الاعتداد بنفسه وبقوته .

ولقد أكد ممثلو الفرقة الوليدة مواهبهم الفنية وحسن استعدادهم واقتدارهم على تفهم أبعاد الشخصيات وتقمصها على خشبة المسرح فى يسر وقوة اقناع ، وان كان عدد منهم فى حاجة الى تدريب أصواتهم بطريقة علمية حتى يزدادوا اقتدارا على التعبير بمختلف طبقات الصوت . وقد برز منهم بصفة خاصة وحيد سيف فى دور « مرقس » ، وأحمد فايق فى دور « عيسوى بك » ، وعايدة حسن اسماعيل فى دور « زيزا » ، وسهير برعى فى دور « نبوية » ، وممدوح عاشور فى دور «بلحة» أما « عبد الله على » فقد أثبت أنه طاقة مسرحية ينتظرها مستقبل كبير رغم ما شاب أداءه لدور « شاهين » من انفعال زائد عن الدرجة المطلوبة فى معظم أجزاء المسرحية ، وميل الى طريقة الاداء الخطابية العتيقة فى الفصل الاخير .
بقى بعد ذلك أن اقرر أن المسرحية رغم ما حققته من نجاح لم تقدم لنا كل طاقات المخرج محمد عبد العزيز ، فباعتقادى أنه ما زال فى انتظار النص الممتاز الكبير الذى يفجر كل مواهبه وطاقاته .

ولعل خير تقدير نقدمه لهذه الفرقة الوليدة أن نناقش ما قدمته من أعمال على نفس المستوى الذى نناقش به أكبر فرقنا المسرحية ، فذلك يتضمن الاعتراف بصلابة عودها وجدية عملها وهى التى لم يرفع الستار عن أول مسرحياتها الا منذ أسابيع قليلة ، أما مسرحيتها الثانية وهى « الحضيض » لمكسيم جوركى فموعدنا معها العدد القادم من « المجلة » للحديث عما حققته الفرقة الوليدة فيها من نجاح ضخم يستحق كل تقدير واشادة ، فدعمت بذلك مولدها وأكدت مسئولية كل المشتغلين بالمسرح وكل المهتمين بنهضتنا الفنية نحو مؤازتها والعمل بكل وسيلة لاستمرار حياتها ، والمحافظة على المستوى الفنى الرفيع الذى بدأت به وتطويره بعد أن أثبتت بعملها وجهود أفرادها انها جديرة حقا بالبقاء والاستمرار .



كتاب الشهر

مقدمة لفلسفة العلم

الناشر: آيير وسبوتسوود لندن - ١٩٦٣

عرض وتعليق: احمد ابراهيم الشريف

لعل فلسفة العلم اليوم هى اهم فروع البحث الفلسفى وأوسعها انتشارا ، سواء نظرنا الى عدد الفلاسفة المشتغلين بها والمتفرغين لها ، أو نظرنا الى اتساع نطاق المدارس التى تتوفر عليها بالدراسة ونشر البحوث .

وليس موضوع هذا البحث ما قد يتبادر الى الذهن للوهلة الأولى فيظن أنه تدعيم قضايا الفلسفة والأخلاق بالأدلة العلمية المستمدة من تجارب العلماء ، لأن هذا النوع من البحث والتعليل بحث ميتافيزيقى كسائر البحوث . فقد يثبت عند الباحث وجود الله بدليل بيولوجى أو بدليل فلكى أو بدليل مستمد من دراسة التاريخ وأحوال المجتمعات أو بدليل أدبى أخلاقى ، فلا تتميز أبحاث هؤلاء بعضها عن بعض فى موضوعها الميتافيزيقى المحض وهو وجود الله ، وان تميزت المناهج والمصادر والاستدلالات .

انما موضوع فلسفة العلوم هو دراسة العقل الانسانى دراسة تمكن الباحث آخر الأمر من أن يعرف ماذا ولماذا وكيف ومتى والى أى مدى يصدق الانسان ما يصدق ويرفض مايرفض ، وما الذى يحق له بعد التصديق أن يستنتجه وأن يتنبأ به . وهذا هو ما يسميه عمانويل كانت ــ الفيلسوف الالمانى المشهور ــ باسم « نقد العقل المحض » .

ولقد ذكرنا عمانويل كانت لانه صاحب الاثر الاول والاكبر فى توجيه الفلسفة هذه الوجهة والابتعاد بها عما درجت عليه من دراسة الكون والحياة والأخلاق وما اليها من المسائل الميتافيزيقية ، زعما منه أن هذه العلوم من صميم اختصاص علماء الطبيعة والحياة والأخلاق .. ، وانما يقتصر دور الفلسفة فى نظره على دراسة العقل ومد هؤلاء العلماء بالمناهج المناسبة لعلومهم .

ولقد حدد « كانت » أهم أسئلة الفلسفة فى هذا الصدد فى سؤالين يختص أحدهما بالعلوم الطبيعية ويختص الآخر بالعلوم الرياضية . ولكى نفهم هذين السؤالين لابد من فهم بعض مصطلحاته أولا :

تنقسم القضية المنطقية عند كانت الى قسمين ، تحليلية وتركيبية .

فالتحليلية هى ما كان محمولها نفس موضوعها أو جزءا من مفهوم هذا الموضوع كقولك « الأعزب غير متزوج » .

والتركيبية هى ما كان محمولها معنى جديدا يضاف الى مفهوم الموضوع كقولك « الجمل حيوان صحراوى » .

وتنقسم المعرفة عنده الى قبلية لدنية à priori . وبعدية مكتسبة a posteriori فأما القبلية فهى ما توجد فطرة فى العقل الانسانى بوصفه عقلا انسانيا ، فهى لا تنفصل عنه ولا ينفصل عنها ، لأنها بعض مقوماته ، بل ربما كل مقوماته. وأما البعدية فهى ما يكتسبه بالخبرة من الواقع على أوسع معانيه . لذلك تتفق عقول الناس جميعا حيثما كانوا فى المعرفة القبلية ، ولكنهم يختلفون فى معارفهم البعدية كل حسب اكتسابه .

واضح من هذا التحليل أن القضية التحليلية التى تحلل معطيات العقل الفطرية من النوع القبلى اللدنى ، لأنها تصدق أو تكذب بمجرد اتساقها مع قوانين العقل الرئيسية : الذاتية وعدم التناقض والثالث المرفوع ، وأن القضية التركيبية معرفة بعدية لأنه لا ضرورة فى أن يكون الجمل صحراويا أو مائيا ، وانمانعرف انه هذا أو ذاك كما هومتحقق فى الواقع وكما نراه .

ولكن القانون العلمى شىء غير القضية التركيبية البسيطة التى تقرر واقعة يراها الباحث ، لانه يفترض انه كلما حدثت ا حدثت ب ، سواء فى الماضى والحاضر والمستقبل ، بل سواء حدثت . أ وتلتها ب أو لم تحدث أ ولا ب على الاطلاق ، كان يقول أحد علماء الاقتصاد مثلا : « اذا تحولت الجبال الرملية الى ذهب لأصبحت قيمة الذهب كقيمة الرمل والتراب » . بعبارة أخرى : مشكلة القانون العلمى هى هذا التعميم من

الأمثلة المفردة الى الكلى العام . لهذا يرى « كانت » أن قضية العلم تركيبية قبلية : تركيبية لكونها نتيجة التجربة وليست نتيجة ما خلق فى العقل من معرفة ، وقبلية لأن التعميم الذى يصاحبها ويدخل فى جوهر تكوينها راجع الى طبيعة العقل الانسانى الذى لا يستطيع أن يفهم المفردات منفصلة مستقلا بعضها عن بعض ، ولكنه يفهمها فى نسق واحد يضم المتشابهات الى المتشابهات ويعمم الحكم على الجميع ويتنبأ بالحوادث قبل حدوثها بناء على هذا التعميم . وهذه الطبيعة العقلية هى التى يسميها بالمقولات .

ومثل هذا يقال فى القضية الرياضية ، لأن القضية الرياضية أصلا تحليلية لا يضيف محمولها الى موضوعها أى معنى جديد ، مثل ٥ ـ ٧ = ١٢ ، فان « ١٢ » المحمول لا يعدو أن يكون كلمة أخرى مرادفة للموضوع « ٥ + ٧ » . ولكن المسالة أن الرياضيات تأتينا بجديد لا يعرفه كل انسان ، بل قد تعجز الغالبية العظمى من بنى الانسان عن فهمه حتى فى مراحل التعليم . واذن فالقاعدة الرياضية قضية تحليلية بعدية أى مستفادة بالتعليم والاكتساب .

ومن هنا ينجم السؤالان اللذان يحددان البحث فى مناهج العلوم عند « كانت » بأى معنى يمكن أن يقال أن هناك قضية تركيبية قبلية (قانون علمى) ؟ وبأى معنى يمكن أن يقال ان هناك قضية تحليلية بعدية (قاعدة رياضية) ؟

والكتاب الذى بين أيدينا يقتصر على بحث هذه المسائل والقاء الضوء على أطوارها التى سبقت « كانت » والتى لحقت به ، فلم يترك شاردة ولا واردة الا أحاط بها أو أشار اليها فى أسلوب ان لم يتميز بالطلاوة فقد تميز بالصدق ، وأن أعوزته السهولة اللازمة للقارىء العادى ، فانما على مذبح الدقة والتعمق كانت التضحية بهذه السهولة المطلوبة .

مؤلفه فيلسوف سويسرى ، ولد فى سنة ١٩٢١ وهاجر الى أمريكا فى سنة ١٩٤١ ، وكان متجها الى دراسة الموسيقى ثم عدل عنها الى دراسة الفلسفة وتخصص فى الفلسفة العلمية واقتنع الى حد كبير بالفلسفة الوضعية المنطقية . وقام بتدريسها فى جامعة ييل الامريكية فى أخريات أيامه ، وظل يقوم بها حتى مات فى سنة ١٩٥٩ وهو بعد فى ريعان الشباب ، بعد أن ألف ـ حسبما يقول المعقب على الكتاب الأستاذ بلانشارد ـ أكثر مما يطيق غيره تأليفه فى عمر يبلغ ضعف عمره الصغير . وآخر ما كتب هو هذا الكتاب الذى تركه مخطوطا وتوفر عليه بعض زملائه من أساتذة الجامعة حتى نشروه فى هذا العام ١٩٦٣ .

القسم الأول

المعنى وقابلية التحقيق meaning & verifiability

يقول المؤلف فى مقدمة الكتاب فى وصف العقلية العلمية :

« انها الميل الى التوقف عن التصديق حتى تظهر الشواهد المناسبة ، ثم تصديق القضية موضوع البحث فى حدود ماترخص به الشواهد وحسب بدون أن نستبعد امكان دحضها فى المستقبل ولكن نوع الشواهد المناسبة يتوقف بالتأكيد على طبيعة القضية، اذ لا يمكن لنظرية تدور حول أصل المجموعة الشمسية أن تتحقق بالتجربة ، ومن العوج لا من العلم ولا شك أن نرفض تصديقها على أساس أنها لم تتحقق بنفس الطريقة التى تتحقق بها مثلا القضية التى تقول ان الماء يتكون من يدم أ . كما أن هذه القضية الأخيرة نفسها لم تتحقق بنفس الطريقة التى تحققت بها القضية « يذوب الزبد اذا رفعت حرارته الى .. °ف (حوالى ٣٢ °م) ولكن من الغباء أن نرتاب فيها لأن المرء لا يستطيع أن « يرى » جزيئا مائيا ولا ذرات الاكسجين والايدروجين التى يقال انها تكونه .. »

ثم ينتقل الى تعريف مبدأ قابلية التحقيق فيقول :

« ما الطريقة التى يتبعها المرء ليجد ما هو باحث عنه ؟ تجيب عن هذا السؤال مدرسة فلسفية كانت وما تزال ألصق المدارس الفلسفية اتصالا بالتطورات العلمية ، تسمى أحيانا بالتجريبية وأحيانا بالمنطقية الوضعية . وجوابها على الأقل للوهلة الأولى ، يبدو بسيطا وهو : لكى تفهم للتقرير معنى ، عليك أن تكتشف الوسيلة التى يمكن تحقيقه بها ، أو نوع الشواهد التى يمكن قبولها كدليل على صدقه » . ذلك أن حجر الزاوية فى المنطق الوضعى هو تمييز أصحابه فى القضية المنطقية بين ثلاثة أنواع لا بين نوعين : صادقة وكاذبة ، كما كان الحال عند الفلاسفة السابقين . هذه الانواع الوضعية الثلاثة هى القضية الصادقة والقضية الكاذبة والقضية الفارغة أو الكلام الفارغ . والقضية الصادقة هى ما كان لها مصداق فى الواقع يصدقها ، والكاذبة ما كان لها مصداق فى الواقع يكذبها ، فقولنا مثلا : « ان الدكتور زكى نجيب محمود أستاذ للفلسفة بجامعة القاهرة » قضية صادقة لأن الواقع يصدقها ، وقولنا « ان الدكتور زكى كان رئيس تحرير مجلة الثقافة القديمة » قضية كاذبة لأن الواقع يكذبها ، ولكنها لم تكن كاذبة الا لأن عناصرها واقعية ويمكن التحقق من صدقها أو كذبها فى الواقع . أما أن ارسم كلمات وحدودا ليس لها رصيد من الواقع ، واصوغها فى شكل قضية منطقية فذلك هو الكلام الفارغ كأن أقول « ان الدكتور زكى يستمد نشاطه من الجنة والعفاريت » . فهذه وأمثالها قضايا فارغة لأنها لا يمكن تحقيقها فى الواقع .

ولا بد من توضيح معنى « لا يمكن » هنا ، اذ لا يجب أن يختلط علينا عدم الامكان العملى مع عدم الامكان المنطقى ، فهناك قضايا لا يمكن التحقق منها عمليا لقصور أو عجز فى الانسان أو فى آلاته وأدواته كرؤية الالكترون فى حالة الثبات ، أو العمر الطويل الذى يلزم لمتابعة تطور بعض الكائنات من طور دنىء الى طور رفيع . ولكن عدم الامكان الذى يحيل القضية الى كلام فارغ هو عدم الامكان المنطقى ، أى عدم الامكان المستمد من طبيعة الكلمات ومن معناها ، فالعفاريت مثلا لا يمكن أن تخضع للتحقيق التجريبى ، لأنها لو خضعت له لخرجت عن كونها عفاريت بحكم التصور المنطقى للفظ ، ولصارت مصدرا ماديا للمعلومات كالكتب يلتمس المعرفة فيه الدكتور زكى وكاتب هذه السطور على السواء .

واذن فانطباق مبدأ التحقيق على القضية هو الذى يجعلها تستحق الدراسة العلمية ، كما أن معنى القضية مسالة بالغة الأهمية لتحديد قابلية القضية للتحقيق أو عدم قابليتها له .

ولكن كلمة « معنى » هذه بدورها كلمة غامضة . وقد اختار المؤلف من معانيها المتعددة ثلاثة فقط هى المعنى اللفظى اللغوى semantic والمعنى السياقى التركيبى syntactic والمعنى الذرائعى العملى pragmatic .

فالمعنى اللغوى للفظ ـ حسب تعريفه له ـ هو تلك الحالة التى اذا توفرت جعلت القضية صحيحة (حيث لا يقصد بالصحة هنا الصدق بل يشمل القضية الكاذبة أيضا .) ولكن من القضايا ما يرجع الى معتقدات قائليها أو مشاعرهم ، كقول أحدهم بلهجة الأسف أو التخوف « سوف تمطر عما قليل » .. مثل هذه القضية توحى بمعنى آخر فوق مجرد الحالة التى يريد وصفها علميا وهى نزول المطر ، وذلك هو الخشية على محصوله أو الخوف من فوات فرصة أو نحو ذلك ؟ فهذا هو المعنى الذرائعى العملى . ومن الواضح أنه ليس معنى علميا كما ينبغى ، وان كان من الممكن معاملته علميا على معنى آخر ، وذلك بمقدار ما يدل على مشاعر قائله ، فهو سيكولوجى لا فيزيائى .

أما المعنى السياقى فهو المعنى الذى يؤخذ من مضمون القضية وان لم يكن مصرحا به فيها ، فاذا كانت القضية « س عم » صادقة ، فاننا نفهم منها أن س هذا رجل وأنه أخ . وهو معنى مستمد من المعنى اللغوى لأنه اذا صح استنتاج أن « س رجل » من قولنا ان « س عم » فالسبب من ذلك لا يرجع الى أى خصائص ذاتية لكلمة « رجل » وكلمة « عم » بل الى أن معنى « رجل » اللفظى يدل على خاصية هى جزء من المعنى اللفظى لكلمة « عم » .

ينتقل المؤلف بعد هذا الى تحديد نوع المعانى والقضايا

التقريرية التى يصح تطبيق مبدأ التحقيق ، فيميز بين القضايا القبلية وبين القضايا التجريبية empirical . فالقضية القبلية كما أسلفنا هى التى يكون محمولها تحليلا لموضوعها أو هى ـ حسب تعريف المؤلف ـ « التى لا تحتاج فى تصديقها الى الرجوع الى الواقع كقولنا ان كل أعزب غير متزوج ، وان كل شيء أحمر ملون وانه اذا كان أ أبا ل. ب وكان أبا ل. ج فان أ جد ل. ج، فهى كلها من النوع الذى يمكننا التحقق من صحته بمجرد دراسة معانى الحدود دون الرجوع الى التجربة الواقعية » . أما القضايا التى يمكن تطبيق مبدأ التحقيق عليها فهى التجريبية . يقول المؤلف على لسان الوضعى المنطقى ، « اذا كنت تدعى انك تقول قضية تجريبية ، فينبغى عليك أن تؤيد هذه الدعوى بوصف نوع التجربة التى تثبت صدق قضيتك ـ أو بمعنى آخر ـ عليك أن تحدد نوع الاختلاف الذى يحدثه صدق قضيتك فى خبرة الانسان ، فان لم تحدد نوع الاختلاف، فاما أن تكون قضيتك قبلية لا تقول شيئا خاصا عن العالم الواقعى (اذ القضايا القبلية حسب تعبير ليبنتز صادقة جميعها فيما يقال فى كل العوالم الممكنة) أو أن تكون خالية من المعنى اللغوى خلوا تاما مهما يكون غناها بالمعانى الذرائعية البراجماتية » أو كما يقول فى سياق آخر عن الوضعيين المنطقيين حيث يتشابهون بأصحاب منهب البراجماتزم : « ان الاختلاف الذى لا ينص على اختلاف ليس باختلاف » .

القسم الثانى

الرياضيات والمنطق والخبرة التجريبية

mathematics, Logic & Experience

قضايا الحساب قضايا تحليلية لأنها لا تضيف معنى جديدا على مفهومات الحدود ، وهى قبلية لأن نقائضها لا يمكن تصورها. الا أن نقاد المنطق الوضعى ـ فيما يقول المؤلف ـ لا يعتقدون أن قوانين الرياضة والمنطق مجرد قواعد لاستعمال الرموز ، بل هى قضايا تصف التكوين المنطقى للعالم ، ومن هنا ، وقر فى اعتقادهم أن المعرفة القبلية ممكنة . ويستطرد المؤلف فى حكمه على هذا الخلاف الى التمييز بين نوعين من اللغة : اللغة التى تتحدث عن العالم object language واللغة التى تتحدث عن ما وراء اللغة metalanguage فالقول « ان فى حجرتى مكتبا » من لغة الأشياء ، أما قولى « ان المكتب كلمة فى قاموس اللغة » فهو قضية فيما وراء اللغة .

هذا هو التفسير الأول لمعنى كلمة « تتحدث عن العالم » أو « تصف العالم » . والتفسير الثانى هو « أن القضية تتحدث عن العالم اذا كانت (تجريبية) ، أى اذا كان صدقها وكذبها مما يمكن الكشف عنه بالنظر الى العالم أو باجراء الملاحظات » ولما كان كل من الوضعيين وخصومهم لا يتكلمون عن قضايا المنطق والرياضة بهذا المعنى من الحديث عن العالم ، فهما الى حد ما متفقان ، خصوصا اذا أضفنا الى المشكلة ما كان أضافه « كانت » ـ وسبقت الاشارة اليه ـ من وصف قضايا الرياضة بأنها تحليلية بعدية .

وهكذا أمكن لجوتلوب فريجه Gottlob Frége وبرتراندرسل « ان يفسرا حدود الحساب ، مثل « صفر » و « التالى » و « ٢ » بواسطة الثوابت المنطقية بطريقة تتحول بها قضايا الحساب الى قضايا تستنبط استنباطا صوريا من قوانين المنطق » .

فالحساب اذن قضايا تحليلية ، ولا عبرة بما كان يقوله چون ستيوارت مل الذى اجتهد جهد طاقته ليجعله نوعا من الاستقراء .

فاذا انتقلنا الى دعوى الوضعيين أن قضايا المنطق والرياضة، وهى القضايا التحليلية الصادقة بذاتها ، هى جميعا تحصيل حاصل ، وجدنا المؤلف يسخر منها سخرية لطيفة اذ يقول : « يوضح مدرسو مبادىء المنطق لتلاميذهم أن أحد مصادر الخطأ الذى يتردد كثيرا فى تفكير الناس هو العكس غير المشروع : فلا يصح أن نستنتج من « كل أ هو ب » صحة القضية أن « كل ب هو أ » ولكن بالرغم من أن المفروض أن الفلاسفة يعرفون مبادىء المنطق ، الا أنهم أحيانا يقعون فى هذا العكس الخاطىء فيستطردون من القضية » كل تحصيل حاصل قضية صادقة صوريا وبالتالى صادقة منطقيا » الى القول بأن « كل حقيقة منطقية هى تحصيل حاصل » وعلى هذا فان قول هويتهد ورسل ان كل قضايا الحساب تحصيل حاصل دعوى ما تزال موضع نقاش حاد ، وان القول بأن كل القضايا الضرورية تحصيل حاصل خطأ مؤكد . ولكن سواء صح هذا أم لم يصح فما لصدقه ولا لكذبه أى تأثير على السؤال عن وجود ذلك الشيء الذى يمكن أن يوصف بأنه اكتشاف عقلى محض للقضايا الصادقة بالضرورة » .

ثم يستمر المؤلف على هذا النهج فى دراسة قضايا الهندسة المكانية والنسبية ـ نرى أن نتركه للمتخصصين ـ لكى يثبت فى آخر الأمر أن الرياضة فى أساسها قضايا تحليلية ، معايير الصدق والكذب فيها مبادىء العقل الرئيسية : الذاتية وعدم التناقض والثالث المرفوع .

القسم الثالث

الاستقراء والاحتمالات Jnduction & Probability

نأتى الآن الى القانون العلمى بمعناه الصحيح .

أول خطوة فى اكتشاف القانون العلمى هى الاستقراء ، والاستقراء منهج يرتبط كل الارتباط ، وان كان يتميز كل التميز عن منهج الاستنباط الصورى .

فما الاستنباط ؟ وما الاستقراء ؟

الاستنباط هو الانتقال من العام الى الخاص ، بينما الاستقراء هو الانتقال من الخاص الى العام ، فاذا استنتجنا « كل مصرى شرقى » من قضية عامة هى « كل عربى شرقى » ومن قضية وسطى هى « كل مصرى عربى » فهذا هو أكبر انواع الاستنباط الذى يسمى بالقياس syllogism وكذلك اذا استنتجنا تساوى ضلعين فى مثلث بعد التثبت من أن الزوايتين المقابلتين لهما متساويتان فذلك استنباط رياضى .

أما اذا لاحظنا أن الماء يغلى فى ١٠٠° م أو « أن الظلم والاستبداد بهذا الشعب أو ذاك قد ولد ثورة ضد الحكومة فاستنتجنا من ذلك قواعد عامة هى : الماء يغلى فى ١٠٠° م » والظلم والاستبداد يولدان الثورة ، فذلك هو الاستقراء .

ذانك هما التعريفان التقليديان للاستنباط والاستقراء ، ولكن المؤلف يراهما قاصرين ، وان كانت هناك بعض الحالات ولا شك فى العلم الحديث مما ينطبق عليها هذان التعريفان أتم انطباق ، « لأن هناك كثيرا من أنماط الاستنتاج لا يمكن أن يطبق عليها التمييز بين « العام » و « الخاص » بمعناهما التقليدى مما كان ينبغى معه الا يوضعا فى صنف الاستنباط ولا الاستقراء . ولهذا يبدو بكل وضوح أنه يجب أن يعاد تحديد التمييز بين الاستنباط والاستقراء كلية اذا أردنا له أن يكون شاملا » . ثم يورد أمثلة لأنواع من الاستنباط ليست من نوع القياس كقولنا مثلا : « اما ل واما م ، وليست ل اذن م » أو « اذا كانت م ، ولكن لم تكن م اذ لم تكن ل » والسبب فى أنها لا تعد من القياس أنها تختلف عن التقسيم الرباعى لقضايا أرسطو الذى يحدد القضايا من حيث الكم والكيف فى القضية الكلية الموجبة « كل أ هو ب » والكلية السالبة « كل أ ليس ب » والجزئية الموجبة « بعض أ هى ب » والجزئية السالبة « بعض أ ليس ب » . وليست هذه الأمثلة وحدها التى تخرج عن نطاق القياس ، بل تخرج معها كل قضايا العلاقات مثل « أ عم ب » و « أ يحب ب » .. وما أشبه ذلك مما استحدثه المنطق الرسلى فى المنطق الحديث .

يخلص بعد هذا الى تعريف الاستنباط بقوله « ان النتيجة فى الاستنباط مما يدعى أنها تنتج عن المقدمات بحكم الضرورة المنطقية . ونقول « يدعى أنها تنتج بدلا من « تنتج » ببساطة لكى نسمح للاستنتاجات الاستنباطية الخاطئة بالدخول فى هذا التعريف مثل « اذا كانت ل كانت م ، وقد كانت م اذن فقد كانت ل » أو « كل ل هى م ، وكل ن هى م ، اذن كل ل هى ن »

أى انه يوسع التعريف حتى يشمل استنتاج الخاطىء مع الصحيح . وللقارىء علينا بعض توضيح لهذه الرموز . فالنوع الاول من الخطا ، وهو الذى يسمى خطأ تأكيد النتيجة » ، نوع يشيع كثيرا حتى بين المفكرين ، ومثاله باللغة العادية أن أقول « اذا أمطرت السماء ابتلت الأرض ، وها هى الأرض مبتلة اذن فقد أمطرت السماء » علما بأن أسباب ابتلال الأرض قد تعد بالعشرات غير المطر . والخطأ الثانى يسمى « عدم استغراق الحد الأوسط » وهو قليل الحدوث اذا كان على النمط الذى أورده المؤلف ، لأن قليلا من الناس يقع فى مثل هذا الاستنتاج الخاطىء الذى يقول : ما دام كل انسان ذا أذنين ، وكل حمار ذا أذنين اذن فكل انسان حمار » .

ولكن صورا قد تغيب حتى على الفطن اللبيب ، فمثلا اذا قلنا « ان بعض الفلاحين أثرياء ، وان كل أصحاب الحدائق فلاحون واذن فان بعض أصحاب الحدائق أثرياء » فذلك استنتاج خطأ بالرغم من صحة نتيجته واقعيا ، لأن المقدمتين لا تحددان ان كان الأثرياء من بين الفلاحين هم أصحاب الحدائق أو من أصحاب الأراضى دون الحدائق .

هذا المنهج الاستنباطى يمكن ـ لصوريته وضرورة نتائجه ـ أن يستغنى عن التحقيق الواقعى ، ولكن هـــل للاستقراء أن يستغنى عن الاستنباط ؟ كلا بطبيعة الحال ، لأن الاستقراء لا يتم ولا يكون الا بالاستنباط ؟ فالعالم محتاج للرياضة فى كل عملياته العلمية تقريبا ، وهو محتاج الى القياس أيضا ، ليعرف مضمون القاعدة التى توصل اليها فيحقق فيما اظهره القيــاس عليه ، فان وجده صادقا واقعيا والا عاد الى قاعدته يصححها أو يعد لها أو ربما يلغيها كل الالغاء . فاذا قال مثلا ان المعادن موصل جيد للحرارة ، فعليه بالتحليل أن يستنبط أن الحديد ، وهو معدن ، لابد أن يكون موصلا للحرارة ، فان أيده الواقع فى ذلك تأيدت قاعدته ، والا وجب تعديلها بحسب ما يتبين فى الواقع من أحداث .

لهذا يعرف المؤلف الاستقراء بانه ذلك المنهج الذى تكون التجربة عنصرا رئيسيا فيه ، من حيث ان الاستنباط يكتفى بذاته كمنهج صورى لا حاجة به الى الاستقراء .

وللمنطق الوضعى فى أمر القضية الكلية أو القاعدة العامة رأى مهم . فليست هى عندهم قضية صادقة ولا كاذبة ولا حتى كلاما فارغا ، ولا معنى مطلقا لمحاولة اثبات صدقها ولا كذبها ، لأنها ليست قضية على الاطلاق ، انما هى دالة قضية .

ودالة القضية هى القالب الثابت الفارغ من المعنى ، وانما يكتسب المعنى بالمتغيرات التى تنصب فيه . فقولنا ان « كل المعادن تتمدد بالحرارة » ليست قضية صادقة ولا كاذبة ولا هى قضية على الاطلاق ، انما تتخذ لها معنى حينما نحققها بأحد الجزئيات الواقعية التى تدخــل ضمن طائفة المعادن فنقول « الحديد يتمدد بالحرارة » و « النحاس يتمدد بالحرارة » و « الذهب يتمدد بالحرارة » ..

وهكذا ، فان صدقت كل هذه الجزئيات بعد اختبارها فى الواقع جاز لنا أن نقول ان دالة القضية « كل المعادن تتمدد بالحرارة » قاعدة سليمة ، وظل هذا الجواز سارى المفعول حتى نعثر فى يوم من الأيام على معدن لا يتمدد بالحرارة ، وعندها نلقى بهذه الدالة فى عرض المحيط .

ولكن كيف جاز للمنطق الوضعى أن يجعل الحديد والنحاس والذهب أجزاء مفردة من طائفة « المعادن » ؟ يقولون ان هــذه الأنواع مفردات من طائفة ، وأن الطائفة لا تتمدد ولا تتقلص ولا علاقة لها بالحرارة ولا بالبرودة ، وانما تتمدد الأفراد . فمثلا لو قلنا « ان لندن أكثر سكانا من نيويورك » ، فلا يمكن أن نستنتج من هذه القضية أن « المستر ماكميلان أكثر ســكانا من المستر نلسن روكفلر » ، وكذلك اذا قلت ان سكان نيويورك متعلمون ، فلا يصح أن أستنتج منها أن مدينة نيويورك قد سبقت فى صباها الى المدرسة الابتدائية لتتلقى الدروس . واذن فالطائفة لا تصدق عليها أحكام مفرداتها ، والمفردات لا تصدق عليها احكام طوائفها .

الا أن المسألة هنا هى : من أين جاز للوضعية المنطقية أن تحسب الحــديد والنحــاس والذهب . .كمفــردات ؟ أليس الحديد طائفة لها مفرداتها ، والنحاس طائفة لها مفرداتها ؟ وكل نوع من أنواع المعادن هو فى الواقع طائفة لها مفرداتها ؟

يقودنا هذا الى المشكلة القديمة ، مشكلة العلاقة بين الاسم الجزئى والاسم الــكلى ، وما اشــتهر بين دارسى المنطق باسم « شجرة فورفوريوس » وهو أحد تلاميذ ارسطو المتاخرين ، قسم الكائنات الى حية ثم حيوان ثم انسان ثم سقراط وافلاطون وأرسطو : ولكن هذه النقلة الأخيرة من « الانسان » الكلى الى « سقراط وافلاطون وأرسطو » المفردات نقلة خاطئة فى نظــر الكثيرين ، والصــحيح هو الاستمرار فى التقســيم على نفس الأساس ، فيقسم الانسان الى آرى وسامى وحامى » مثلا ، ويقسم الآرى بعد هذا الى القوقازى والألبى .. وهكذا الى غير نهاية معلومة لهذه الطوائف والانواع المتداخلة بعضها تحت بعض ، ولا يمكن أن نصل الى ذلك النوع الذى يسمى « بالنوع السافل » والذى لا يضم الا المفردات .

ومعنى هذا أن العلاقة منقطعة ـ فى نظر الوضعيين ـ بين القضيتين « سقراط فان » و « كل انسان فان » ، أو بين المعادن وبين هــذه القطعة من الحــديد . فاين يكون أساس العلم وقواعده وقوانينه ؟

لو وقفنا عند هذا الحد لما كان لنا أن نستنتج قاعدة علمية واحدة ، ولكن المشكلة التى أحالها المنطق الوضعى الى مسالة معنوية semantic والى علاقة بين الفرد والطائفة ، لها وجه آخر هو : ما معنى السببية واطــراد الطبيعة ؟ ذلك أن الاستقراء القديم كان يعتمد فى تعميماته على هذين المبدأين فاذا أثبتت التجارب أن أ تحدث ب ، أمكن ـ استنادا الى اطراد الطبيعة ـ أن نخلص الى القول بانه « كلما حدثت أ حدثت ب » ، أى أن اطراد الطبيعة هو السند فى النقلة من الخاص الى العام . أو من الجزئى الى الكلى .

والسببية ومناقشتها موضوع القسم التالى من الكتاب ، لكن هذا القسم يختص بمحاولة ايجاد اساس آخر للقــانون العلمى يخلف اطراد الطبيعة الذى لم يعد محل ثقة الفلاسفة العلميين ، ويسمح لنا بأن نصدق القاعدة العامة من رؤية بعض الأحداث المفردة التى تحدث فى الواقع .

والسبب فى نزع الثقة من اطراد الطبيعة سببان أحدهمــا تحليلى منطقى والآخر تجريبى علمى توصلوا اليه فى الدراسات العلمية التى يقوم بها العلماء ، ويطلق عليهم فى الوقت الحاضر اسم « مبدأ عدم اليقين » أو مبدأ هيزنبرج وخلاصته حسب كلام المؤلف (١) :

« ان السؤال الدقيق الــذى ينبغى ان تواجهه المناقشــة الفلسفية لمبدأ عدم اليقين هو معنى كلمة « غير يقينى » : فقد توحى هذه الكلمة للرجل العادى أن للالكترونات وضعا محددا تحديدا موضوعيا ، وان لها سرعة ذاتية تلقائية فى أى وقت محدد ، ولكن المعرفة الدقيقة بحالاتها الموضوعية غير ميسورة نظرا لطبيعة المقاييس . هذا التفسير المختل يلقى التشجيع حينما يعرض المبدأ كنتيجة للتفاعل بين عملية القياس وبين الشىء المقيس : فلكى يحدد الملاحظ مكان الالكترون بدقة كبيرة عليه أن يسلط عليه ضوءا ذا موجة قصيرة ، ولكن كلما قصرت موجة الضوء ازداد مقدار التردد ، وكلما ازداد مقدار التردد ازدادت طاقة الفوتون الذى يصدم الالكترون . ومن هنا نجد أن السرعة الذاتية التى افترض أنها كانت للالكترون قبل عمليــة القياس قد تغيرت بمجرد عملية القياس . واذن ، من الناحية الأخرى ، اذا اريد قياس السرعة الذاتية للالكترون بدقة فلا بد من استعمال ضوء ذى موجات طويلة ، وعندئذ لا يمكن تحديد مكان الالكترون بدقة كبيرة محددة » .

من هذا ينتج أن الالكترونات لا يمكن التيقن من حركاتها ، ولا يمكن كذلك ـ حسب النظرية الكمية quantum theory أن نتنبأ بحركات التكوينات المادية دون الذرة subatomic

(١) أورده المؤلف عن اللاحتمية فى ص ٣٢١ .

لأنها تتصرف تصرفات متفاوتة بين الحركة والحركة التى تليها بطريقة يستحيل التنبؤ بها . والأمر أخيرا كما يصوره رسل باسلوبه السهل اللطيف حيث يقول (١) : « لقد كنا فى الايام السعيدة التى شهدت طفولة « بوهر » نفترض أننا نعلم كل ما يجرى فى الذرة فى لحظات الهدوء ، فقد كانت هناك كهيربات تدور وتدور حول النواة كما تدور الكواكب حول الشمس ، أما الآن فقد وجب علينا أن نعترف بالجهل التام المطلق الذى لا استئصال له أبد الدهر بما تفعله الذرة فى لحظاتها الهادئة ، وكأنما هى مسكونة بطائفة من المراسلين الصحفيين الذين لا يعتقدون ان الخبر يستحق الذكر الا أن يكون ثورة أو انقلابا ، فيظل ما يحدث فى غير زمن الثورات مغلفا فى الأستار والأسرار » .

هذا ما كان من أمر السبب التجريبى ، أما السبب التحليلى فهو من أين لنا بهذا المبدأ الخطير ؟ هل هو نتيجة التجربة والتجربة انما تقوم على أساسه ؟ أم هل هو مبدأ يطلب من الفلسفة التى لم توجد الا لدحض هذه المبادىء القبليةوازاحتها بعيدا عن نطاق العلوم أن تصدقه وأن تبنى بنيانها على أساسه ؟ أم هو قبلى بمعنى أنه راجع الى طبيعة العقل كما كان يقول عما نويل كانت ؟ وما اختلفوا مع « كانت » الا فى هذا التفسير ؟

لقد تعرض لتفسير هذا المبدأ كثيرون منهم السير جيمس جينز Jeans الذى يرى أنه غريزة توجه سلوك الحيوان الذى يلتمس الماء اليوم حيث وجده بالأمس ، ومنهم رسل الذى يفسره بالفعل المنعكس الشرطى الذى يشبه تهلل الدواجن وهى تستقبل الرجل الذى يطعمها حتى ولو كان آتيا لقصف رقابها . ولكن مؤلف الكتاب يحاول أن يلتف حول هذا المبدأ أولا بالاعتراف بوجود المعرفة القبلية وعدم التعارض بينها وبين المعرفة التجريبية، وثانيا ــ وهو الاهم ـ بمحاولةاقامة التنبؤ بالمستقبل على مبدأ آخر هو نظرية الاحتمالات .

وليس هو اول قائل بهذه النظرية ولكنه يقبلها كبديل لاطراد الطبيعة وان لم يفسر لنا الأساس العقلى الذى يقوم عليه الاحتمال . نعم ان الظاهرة التى تحدث اليوم للمرة الأولى قد تكون مصادفة لا تتكرر مطلقا بعد يومها هذا ، وقد تتكرر غدا على نفس النسق وفى نفس الاطار . فظهور الشمس على أول رجل فى هذا الكون لا يكفى لكى يتوقع ظهورها فى اليوم التالى الا بمقدار واحدة من اثنتين اما أن تظهر واما ألا تظهر ، واذن فاحتمال ظهورها فى اليوم الثانى هو ١/٢ . فاذا ظهرت فعلا كان احتمال ظهورها فى اليوم الثالث ٢/٣ باضافة واحد على كل من البسط والمقام ، وهكذا تتزايد قيمة كسر الاحتمال تبعا لمرات الظهور المتتابعة الى ٣/٤ ثم ٤/٥ ثم ٥/٦ ٠٠٠٠٠
ولن يؤول هذا الكسر الى الواحد الصحيح أبد الدهر ، أى لن يصل الى درجة اليقين .

ومثل هذا يقال عن الظاهرة التى ظهرت مرة واحدة ولم تتكرر ، لان احتمال ظهورها للمرة الثانية هو نصف فاذا لم تظهر كان احتمالها فى المرة الثالثة ١/٣ فاذا أصرت على عدم الظهور ظل الكسر يتناقص الى ١/٤ ثم ١/٥ ثم ١/٦ ٠٠٠٠ ن × ١
ولكنه يستحيل أن يؤول الى الصفر (أى المستحيل) أبد الدهر

ولكن هل تثبت القاعدة أو تنتفى فى العلوم بهذه الطريقة أو تلك ؟ ان الذى يفعله العالم فى معمله فى أغلب الأحيان هو اجراء تجربة واحدة أو اثنتين وكفى ، وربما كانت الحياة اليومية مليئة بما يؤيد له هذه الظاهرة ، ولكن ربما لا يكون فى الحياة اليومية لها مثال واحد ، ومع ذلك فانه يكتفى بملاحظة واحدة أو اثنتين ، فهل ما يزال العلماء مؤمنين باطراد الطبيعة من حيث يكفر به فلاسفة العلم ، ذلك أمر عجيب .

(١) من ترجمة كاتب هذا المقال لكتاب رسل « صور من الذاكرة » الذى يظهر قريبا .

ومع ذلك ، فما الذى نستفيده من استبدال الاحتمالات باطراد الطبيعة ؟ كل ما فى الأمر أننا سنقول فى العلم « من المحتمل أن أ اذا حدثت ، حدثت ب » بدلا من قولنا « يقينا اذا حدثت أ حدثت ب » . وسنظل نتساءل عندئذ مع فلاسفة العلم فنقول « لماذا يحتمل الانسان تتابع الظاهرتين ؟ » بدلا من سؤالنا القديم « لماذا يتقين الانسان من تتابعالظاهرتين ؟ » وقصارى ما فى الأمر خطوة الى الوراء لا توضيح جوهرى .

القسم الرابع

السببية وقوانين الطبيعة Causality & Laws of Nature

والدعامة الثانية التى كان يقوم عليها الاستقراء القديم هى قانون السببية أو مبدأ السببية أو الظاهرة السببية أو مقولة السببية ، تبعا لكل مدرسة ولكل تفسير . ولعل فى هذا التعدد لاسم هذا المبدأ الجوهرى فى العلم ما يدل على مقدار غموضه واختلاف الفلاسفة فيه .

أولا ليست كل القواعد والقوانين العلمية سببية بالمعنى الشائع . خذ لذلك مثلا «الحديد قابل للطرق» أو التمساحيعيش فى المياه العذبة » أو ما يشبه هاتين من القواعد الوصفية التى ليس فيها ظاهرة تحدث فتتلوها ظاهرة فى الحدوث : أين السبب فيها وأين النتيجة ؟ لهذا يعمد أنصار السببية الى تحوير مثل هذه القواعد حتى تظهر فى صورة السبب والمسبب فيقولون « اذا كان هذا العنصر حديدا فهو قابل للطرق . ، و « اذا كان هذا الحيوان تمساحا فهو يعيش فى المياه العذبة » .. فيتفقون مع نقادهم من أصحاب المنطق الرياضى مثل رسل فى صياغتها فى صيغة « اذا كانت أ كانت ب » أو « لا يمكن أن تكون أ ولا تكون ب » أو « لا يمكن أن تكون اما أ أو ب »

فلنفرض أن كل قواعد العلم تخضع للسببية . فما معنى السببية ؟

كان جون ستيوارت مل يعتقد أن السببية هى تتابعالحادثين تتابعا ضروريا يلزم أحدهما من حدوث الآخر بالضرورة . ومقياسه فى ذلك يتمثل فى طرقه المشهورة للتحقيق العلمى ، وهى طريقة الاتفاق وطريقة الاختلاف وطريقة الجمع بين الاتفاق والاختلاف وطريقة التغير النسبى .

ومعنى هذا أن الحادثة تعد سببا فى الحادثة الأخرى اذا وجدنا أنه كلما حدثت أ حدثت ب وكلما غابت أ غابت ب وكلما زادت أ زادت ب طردا وعكسا .

ويفيض المؤلف القول فى طريقة الجمع بين الاتفاق والاختلاف ، والحكمة فى جعلها طريقة مستقلة بذاتها عن الاتفاق وحده أو الاختلاف وحده ، ويكفينا أن نقول ان الحكمة من هذا هو تعذر احدى الطريقتين على الباحث فى بعض التجارب ، ففى رصد العلاقة بين القمر وبين المد والجزر يتعذر علينا أن نبعد القمر لكى نرى تأثير ابعاده فى ظاهرة المد فى البحار ، وفى محاولة سبر أغوار التأثير الذى يحدثه تفجر القنابل الايدروجينية على أوسع نطاق فى الحياة البشرية ، يتعذر علينا أن نستحدث هذه الانفجارات الضخمة لنرى تأثيرها ، لا تعذرا انسانيا ورحمة بالعباد ، بل تعذرا ماديا علميا ، لأن نتيجة التجربة اما أن تكون غير ذات أثر بعيد ، أو أن لن يكون هناك انسان يرصدها .

ولكن الاعتراضات على الفكرة السببية نفسها بهذا التعريف ، تلاقى من الاعتراض ما لا يحصر فى عجالة كهذه ، فهل يحق لنا مثلا أن نقول ان هذه الشرارة هى سبب اشتعال النار ؟ وماذا لو لم يكن فى الجو اكسيجين ؟ وماذا لو كان هناك اكسيجين وكانت الأخشاب مبتلة ؟ وماذا لو كانت كل العناصر موجودة ولكن هبت الريح فاطفأت الشرارة قبل اندلاع النار ؟ فلنميز ـ معالمؤلف ـ بين السببالمباشر contributing cause وبين السبب الكافى sufficient causeفنقول ان الشرارة هى السبب فى الاشتعال عند توفر الظروف الملائمة . فهل انتهت مشاكلنا عند هذا الحد ؟ لعلها قد بدأت وحسب . خذ مثلا هذا التتابع بين انطلاق صفارة خروج العمال فى مصنع ما

بحى شبرا وخروج التلاميذ من مدرسة فى حلوان ، هل هذه الصفارة سبب ذلك الخروج ؟ قد يقال ان ثمة فاصلا مكانيا بين الظاهرتين مع أن فاصل المكان بين شبرا وحلوان لا يساوى الفاصل المكانى بين القمر ومياه المحيطات على الأرض . ولكن هل اضافة شرط التجاور فى المكان كاف لتعليل السببية ؟ وهل اذا أشارت ساعة جامعة القاهرة الى الرابعة كانت سببا فى أن تشير ساعة كلية الآداب الى الرابعة مع العلم بأن هاتين الظاهرتين تطردان اطرادا أكثر وأدق من اطراد تناول الأسبرين وزوال الصداع ؟ وهب أننا اشترطنا كل هذه الشروط وزيادة ، فمن أين لنا بأن ما تسبب فى شىء اليوم سيتسبب فيه غدا ؟ ألا يمكن أن يواجه عالم الاقتصاد حالة تسبب الكساد هنا وتسبب الرواج هناك ؟ أو تسبب الكساد فى المجتمع الواحد اليوم وتسبب الرواج فيه غدا ؟ ان المشكلة كلها مشكلةالتعميم ، وان أصحاب السببية يرجعون التعميم الى الضرورة أو التتابع الضرورى . فما معنى هذه الضرورة ؟ هل هى ضرورة منطقية فى طبيعة العقل ؟ اذن فقد رجعنا الى المعرفة القبلية التى ينكرها أصحاب هذا المبدأ متابعة لاستاذهمالقديم جون‌لوك‌الذى يقول ان العقل يولد صفحة بيضاء . أم هى مجرد مشاهدات لحالات من التتابع عممناها ولا ندرى كيف عممناها ؟ اذ لا تنس أننا نبحث فى السببية عن أساس للتعميم .

لقد كفر هيوم بالسببية لهذه الاعتبارات ، وتلاه « عمانويل كانت » فجعل السببية مقولة من مقولات العقل الفطرية التى جبل عليها ، وجاء الكونت دى نوى فأرجع الأسباب جميعا الى الله ، وجاء رسل لينكر الله لكفره بالسببية .

فهل نزعنا حجر الأساس من تحت العلم فلا قيامة له بعد نزع الأساس ؟ « متى يكون التعميم ذا صبغة قانونية ؟ » يقول المؤلف انه : « يكون كذلك ان كانت « كل أ هى ب » قضية لا تتسق مع « لا أ هو ب » مطلقا » ويقوده هذا الجواب الى مناقشة مربع التقابل عند أرسطو ، اذ قسم أرسطو القضية الى كلية موجبة وكلية سالبة وجزئية موجبة وجزئية سالبة ، ووضع كل قضية من هذه القضايا على رأس مربع ، فتكون علاقة القضية ك م بالقضية ج س تناقضا ، وعلاقة القضية ك س بالقضية ج م كذلك تناقضا ، وعلاقة القضية ك م بالقضية ك س تضادا ، الى آخر العلاقات التى ليست من شأننا الآن . فاذا كانت القضيتان متناقضتين أو متضادتين فانهما لا تصدقان معا ، فاذا كانت « كل أ هى ب » صادقة كانت « لا أ هى ب » حتما كاذبة ، وكذلك تكذب « بعض أ ليست ب » ضرورة وحتما بحكم المنطق الصورى التحليلى .

ولكن ارسطو لم يكن من المناطقة الوضعيين ، وقد وضع قواعده هذه لتصدق على هذه القضايا سواء اعتبرناها قضايا أو دالات قضايا ، وسواء كانت متحققة فى الواقع أو مستحيلة التحقيق ، اذ لا يمانع أرسطو فى استنتاج كهذا : « اذا كانت كل جبال الذهب موجودة فى اليونان » قضية صادقة ، كانت « بعض جبال الذهب ليست فى اليونان » قضية كاذبة . » مع أشد ما يثير المنطقى الوضعى هو محاولة ادخال مثل هذه القضية الخيالية فى نطاق العلم التجريبى وليست قضيته الكلية قاعدة علمية ، وان حاول مؤلف الكتاب أن يستفيد بمربع أرسطو فى تعريف القانون العلمى بالمعنى الحديث .

يقول المؤلف فى تعريف القانون العلمى بعد ذلك انه « ذلك التعميم الذى يتحمل الشواهد المضادة . افرض أنى عثرت على ثمرة تشبه البرتقالة ولكن تبين أن طعمها هو طعم اليوسفى ، فاذا ما أصر صديقى بالرغم من هذا على أنها برتقالة ، لكان من اللائق بى جدا أن أصيح قائلا : « لئن كانت برتقالة لكان طعمها برتقاليا ! » وفى مثل هذه الحالة لا نكون قد اعترفنا بأن القضية العامة « كل برتقالة مذاقها برتقالى » قد دحضت لأن لدينا من الثقة فيها ما يجعلنا نرفض استعمال لفظ «برتقالة» فى شىء مذاقه مذاقها . وليس معنى هذا أن الأمر لا يعدو أن يكون تحليلا لمفهوم كلمة « برتقالة » ما دمنا نتصور امكان الظروف التى تسمح لنا أن نطلق لفظ البرتقالة على الشىء الذى لا يعطى نفس المذاق المعتاد الذى تعطيه الأشياء التى نسميها فى العادة برتقالا . فلنفرض أن الشىء الذى أمامنا لم يكن مستوفيا للشروط البصرية واللمسية للبرتقال وحسب ، بل انه نبت على شجرة برتقال وله كذلك الصفات التشريحية للثمار التى تنمو على أشجار البرتقال : هنالك يميل المرء ميلا شديدا الى الاعتراف بأن ثمة برتقالا « شاذا » لا يعطى نفس مذاق البرتقال « المعتاد » . والخلاصة أنه يريد أن يقول ان القاعدة العلمية هى ما ألفناه ، وأن لكل قاعدة شواذ كما يقولون .

فهل وصلنا بعد التحليل المرهق الى أساس متين نرسى عليه قواعد العلم ، أم قد وصلنا الى الشك فى كل أساس قديم وحديث ؟

ان العيب الذى يعاب عليه فلاسفة العلم هو العيب الذى يعاب على كل المتعمقين ، (وعند التعمق الزلل) ، وانه هو دافعهم الى البحث والتعمق الشديد .

تروى فى بعض الأساطير الهندية محاولة لتفسير الأوض واستقرارها فى الفضاء دون أن تقع فقيل أن فيلا ضخما يحملها على عاتقه ، فلما سئلوا من ذا الذى يحمل الفيل ، اقترحوا ان سلحفاة ضخمة تحمله ، وبعد السلحفاة من ذا الذى يسندها ؟ وهنا كانت العثرة ، اذ قالوا : « يحملها ما الله وحده يدريه ! » ولقد كان هذا الذى يدريه الله ويحمل السلحفاة كافيا وقادرا على حمل الأرض بغير حاجة الى فيل ولا سلحفاة . وهذا هو ما تفعله معظم الفلسفات العلمية التى لا تزيد على ارجاعالمشكلة كلها خطوة واحدة الى الوراء لا تغنى ولا تعفى من الشك المريب.

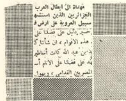
ولكن أعجب ما فى هذا الكتاب الجليل ، والينبوع الفياض بالعلم ومناهجه وبالفلسفة العلمية ومدارسها ، خلوه خلوا تاما من كل ذكر لفيلسوف قديم يقال له توماس هوبز عاش فى انجلترا فى القرن السابع عشر الميلادى وهو من أصل اسكتلندى ، ولعل الجناية التى ارتكبها أنه كان مؤيدا للدكتاتورية فى بلد لا يرضى عن مؤيدى الاستبداد بكل أنواعه .

هذا الرجل هو أول فيلسوف فى العصر الحديث تكلم فى فلسفة العلم بالمعنى الصحيح اذ كان استاذه فرانسس بيكون لا يفكر فى هذه المشاكل اعتمادا على المعقول المتداول والحس المشترك ، ولعل تفسير هوبز للقواعد العلمية هو أصحتفسير ، اذ ينسبها الى العادة العقلية ، ويشبه ما يحدث فى العقل بالأرض الخلاء يمر بها السالك الأول كيفما اتفق ، ثم يتبعه السالك الثانى مقتفيا آثار خطواته ، ثم يقفوهما الثالث فالرابع فالخامس وهكذا يستبين على وجه الأرض طريق مطروق ، فالحواث تطرق من العقل فى أول حدوثها أرضا فطرية ، وما تزال الحوادث المتشابهة تسلك نفس الطريق حتى يتعودها العقل ويتوقعها بعد ذلك .

هذا التفسير فيه الأساس للاطراد وللاحتمال وللشذوذ ولفردية الحوادث ولتعميم القضايا والقوانين . أفليس عجيبا ان يغفله كاتب هذا الكاتب الذى لم يغفل شيئا له علاقة بالموضوع ؟ .

كفانا ما قدمنا فقد أطلنا الحديث ، وعلى المتخصصين أن يردوا هذا النبع الغزير ولهم ، ان فعلوا ، أجرهم المضمون .

المجلات العربية



يقدمها : **حسن كامل الصيرفي**

الآداب (بيروت) :

« **ان قوى الثورة التى تفجرت فى الوطن العربى ، فى السنوات العشر الماضية ، انما انطلقت فى الدرجة الاولى كرد فعل عنيف لكارثة ضياع فلسطين . فمن الطبيعى حين يستتب الامر لهذه القوى وتتم لها السيطرة ان توجه قصارى جهدها لمحو العار ، أى الاستجابة للدافع الذى كان سبب تفجرها** »

هذه العبارة القوية هى صرخة الحق أطلقتها مجلة **الآداب** فى افتتاحيتها عن **فلسطين والجزائر** فى عدد أكتـوبر . وتردد هذه الافتتاحية حقيقة أخرى حين تقول :

« **ولقد أعطت الجزائر العرب** ـ شعوبا وحكومات ـ دروسـا **قومية عميقة كانت زادا خيرا لمواجهة** المشكلات واتخاذ المبادرات .. **وجبهة التحرير الفلسطينية** المدعوة الى بدء المعركة من أجل **تحرير الارض المغتصبة ليست الا قبسا** من جبهة التحرير **الجزائرية . وحين يعلن الرئيس** بن بيلا اعلانا صريحا صافيا **عروبة الجزائر وسيرها فى موكب** التحرر العربى ، ويشير الى **امنية تحرير فلسطين ، فانما هو** يضع فى خدمة العرب جميعا **خبرة الشعب الجزائرى العظيم** فى النضال والكفاح ، ويلقى فى **ميزان القوى العربية بقوة كبيرة تجعل** امكان تحقق الامل باستعادة **فلسطين مليئا بالوعود** » .

ونقف مع الدكتور **سهيل ادريس** وقفـات تأمل وهو يلقى **أضواء على الادب السوفييتى الحديث** فيقول « **انه ماتزال الواقعية** الاشتراكية **مذهب الدولة الرسمى فى الانتاج الادبى والفنى العام .. ويطلب هذا المذهب تصوير الواقع تصويرا تاريخيا حسيا فى تطوره الثورى وفى تغيير البشر أيديولوجيا على صعيد الاشتراكية** وان عماد الواقعية الاشتراكية هو قبل كل شىء **التصـوير الفنى لبطل جديد كان مجهولا فى الماضى** ، وان هـذا البطل هو **الجموع الشعبية التى أيقظتها الثورة وجندتها لاستخراج الدور التاريخى الذى يمثله الناس العاديون البسطاء الذين هم** « **أسياد الحياة الحقيقيون** » كما يقول جوركى .

وينتقل فى الحديث على النزعة الانسانية التى هى سر الجاذبية فى أفضل الآثار الادبية العالمية فيقول ان مهمة الادب الاشتراكى ـ كما يفهمها الادباء المعاصرون السوفييت، هى «**أن يكون ينبوع فرح والهام لملايين البشر ، وأن يعبر عن ارادتهم ومشـاعرهم وافكارهم ، وأن يغنى رؤيتهم للعالم ، وأن يربيهم ويثقفهم** »

ثم يقول : **ولئن كان النقد الغربى يأخذ على النتاج السوفياتى ـ قديمه وحديثه ـ نزعة « اللاشخصية » فى أبطال الروايات خاصة .. فان النقد السوفياتى يأخذ على النتاج الغـربى ـ الذى ينعته بالبرجوازى ـ انه يعزل الخلق الفنى عن المشكلات الانسانية الكبرى . بل هو يؤكد بعناد انه من غير الممكن لتغيير الطبيعة البشرية الخاضعة لنفوذ الغرائز التى لا يمكن ضبطها . ان النظرية الغربية ـ فى بعض جوانبها ـ ترى فى الدعـوة الى تفتيت الشخصية ، والى تحرير الفن من « جذوره البشرية » كل التقدم الفنى ، بل المظهر الأكمل لجوهر هذا الفـن الذى ليس هو فى متناول الجماهير .**

ويعرض علينا الدكتور سهيل ادريس رأيا لناقد من نقـاد السوفييت المحدثين هو فلاديمير أرميلوف قاله فى مؤتمر أدبى عقد فى موسكو فى العام الماضى قال فيه :

« **ان الشخصية ، بل مبدأ الفرد نفسه ، لم يلق فى أى أدب توكيدا حرا كالذى لقيه فى الادب السوفياتى الذى يعتقد أن كل فرد يمثل عالما بذاته ، لانه قادر على أن يمتص العـالم كله ويحمل اليه شيئا جديدا خاصا به . والواقـع أن الدفاع** عن **الشخصية فى الادب الروسى كان دفاعا عن الشعب فى ظـروف اجتماعية معينة . فتولستوى يعرض مثـلا أعلى لوحـدة البشر وينصبه فى وجه الفصل البرجوازى ، وهو فى فنـه يؤكـد الشخصية ومبدأ الفرد ويعرض الانسان كوحدة تستخدم لقياس كل شىء . وانسجام الشخصية مع العالم هو معنى جميع الأمانى الروحية لابطال** « **الحرب والسلم** » ، **وفى** « **انا كارنينا** » **يبدو حلم** « **القضية المشتركة** » **هو حلم السعادة الشـخصية لكل انسان . فمن غير القضية المشتركة لا يستطيع الانسان أن يحس نفسه ، ومن غيرها لا يمكن أن توجد سعادة ، وانما توجد حياة مضجرة ، عبيثة ، يتلقاها الانسان تلقا** » .

ثم يحدثنا عن القضايا الرئيسية التى يعالجهـا فى الادب السوفييتى الحديث فى اطار النزعة الانسـانية فيذكر أن **الاهتمام بكل ما يجرى على الأرض ، والشعور العالمى بالمسئولية تجاه كل مايحدث فى الكون هما أحد الموضوعات الكبـرى للنتاج** السوفياتى .

ويعرض آراء نقاد سـوفيتيين توضـح كيف يواجه الادب السوفييتى الحديث أشكال النزعة الانسانية فنرى النـاقد ستيبان كريجانوفسكى يقول « **لقد اقترب الأدب من الشعب ، من مشكلاته واهتماماته ، وهو يستجيب للتعطش الكبير الى الحقيقة** هذا **التعطش** الذى يحسه **الشعب . ولقد أصـبح الادب أكثر** انسانية **وأقل** تصويرية **واوفر فلسفة وأغنى بالمشـكلات** » . وأما الناقد فليكس كوزناتسوف فيقول « **ان احد الملامح الهـامة فى أدبنا الحديث انه يخوض صراعا عنيفا ضد عدو حقيقى تماما مايزال قائما ضد اللاأكترات واللا احساس** » .

وينتهى الى أن النتاج السوفييتى الحديث لم يستطع أن يدانى أو يلحق بالشوامخ من الآثار الكلاسيكية الكبرى أمثال مؤلفات جوركى وتشيكوف وتولستوى ودستويفسكى .

ويقول **صبرى حافظ** فى مقال عنوانه « **اللغة واللامعقـول فى مسرح اونيسكو** » **انه اذا تتبعنا مسرح اونيسكو بدقة سنجد أن الستارة تنفتح فى أغلب مسرحياته على دوامة كلامية تدور فيها الالفاظ على محاورها لعدة مرات دون جدوى ، ولكنه استطاع خلال هذه الدوامات الكلامية الجوفاء المضحكة ، أن يقـدم موضوعات مؤسية للغاية** ، كان **يتحـول الانسان الى مسـخ** (الخرتيت) ، **ويعجز عن ايصـال نفسه للآخـرين فيقتلهم** (الدرس) ، **وتتكاثر الاشياء حوله بشـكل مزر فيفقـد حتى انسانيته** (الساكن الجديد) ، **ويتضاءل امام قبحه فيكاد يجن وهو يطالب الجمهور بقتله دون ان يجرؤ على قتل نفسه** أبدا (اللوحة) ، **ويذوب الزمن نهائيا فيذوب الانسان معه بعـد أن عجز تماما عن فهم أى شىء** (المغنية الصلعاء) **ويعجز الانسـان تمـاما عن توصيل رسالته للاخرين او تحقيق ذاته فينتحـر** (الكراسى) ، **و .. و .. وغيرها من الموضوعات المؤسـية التى يدفع فيها بصور مختلفة فكرة ضياع الانسان وعزلته فى عالم لامعقول الى قمة التوتر والى أقسى صورها التعبيرية، وفى الوقت الذى يعتقد فيه أبطال اونيسكو أنهم يقـولون كلاما ذا معنى يطوقهم اللامعنى من كل جانب وينضح الزيف من كل كلمـة**

جلدية متشققة جوفاء ، وتتحول الكلمات الى هياكل فارغة هشة ماتلبث أن تتحطم عقب ميلادها مباشرة ، ورغم ميلاد الكلمة الصعب الذى يحتاج الى الكثير من العناء ، فان الكلمة نفسها ما تلبث أن تتهشم بسهولة ، ويبقى حطامها شاهدا على زيف الحضارة وعلى ضياع الانسان .

ويقول ان أونيسكو أكد أن اللغة قد أصبحت عاجزة تماما عن توصيل شيء من الحقيقة الكامنة فى نفوسنا . ذلك لان التقدم الضخم الذى حققته الانسانية خلال معطيات الحضارات الحديثة ساهم بقدر كبير فى تعقيد الأحاسيس البشرية واستلزمت هذه الاحاسيس المعقدة لغة معقدة للتعبير عنها . وانه يرى أن سر احساس انسان هذا العصر بالعزلة واليتم والضياع راجع الى عجزه عن شرح نفسه وعجز اللغة عن تبسيط أحاسيسه وتوصيلها الى نفوس الآخرين .

الأديب (بيروت) :

ونجد فى هذا العدد مقالين خص بهما الادب الايطالى الحديث ، فهذا مقال الاستاذ سعد صائب عن الشاعر سيرجو كوراتسينى الذى توفى عام ١٩٠٧ وهو فى العشرين من عمره ولكنه احتل فى هذه الحياة القصيرة مكانا رفيعا فى الشعر الايطالى الحديث . وهذا مقال آخر للاستاذ عيسى الناعورى تناول فيه الكلام عن اعلام الادب الايطالى الحديث .

ومازال الاستاذ وديع فلسطين يتابع الجهد الكريم الذى يبذله فى البحث عن آثار شعرية مفقودة من شعر ابراهيم ناجى . فهذا فصل جديد يعرض لنا فيه شيئا مما لم يضمه ديوان ناجى الذى نشر اخيرا . وشيئا آخر مما ضمه الديوان الجديد والطبعات السابقة من دواوينه وفيها نجد أبياتا نقصت أو زادت فى بعض القصائد المعروفة للشاعر والمنشورة فى الديوان .

ويعيد الاستاذ أنور الجندى الى أذهاننا صورة حية لاديب عرفناه منذ سنوات ثم طواه الموت ولم يعد يعرفه أدباء هذا الجيل . هو الاديب السودانى معاوية نور الذى انطفأ مصباح حياته فى عام ١٩٤٢ بعد أن قفز اسمه الى عالم النور سنوات فى كثير من المجلات والصحف العربية فبهر الانظار . ولعل الامل الذى يتطلع اليه الاستاذ أنور الجندى من اقامة حفل كبير فى الخرطوم لاحياء ذكرى هذا الفقيد وطبع آثاره والتنويه به فى العالم العربى ، لايطول أمده فيتحقق قريبا

العلوم (بيروت) :

« المعنى العلمى لانطلاق الصواريخ العربية » مقال شائق كتبه الاستاذ جميل كاظم المناف من بغداد تناول فيه موضوع الصواريخ ا لعربية التى أنتجتها الجمهورية العربية المتحدة وقال ان لهذا الانتاج معنى استطاع ان يؤكد بشكل حاسم ان القوة الذاتية العربية لايمكن ان يقف فى طريقها التخلف التكنولوجى الذى منع الاستجابة من الرد على التحدى الحضارى على المستوى العام والشامل .

وقال ان الجمهورية العربية المتحدة قدمت الدليل على انها تواصل السير فى سبيل جعل العلم العربى فى مستوى القضية العربية التى تحتاج اليه لتعضيد الحق العربى . كما قدمت الدليل الطلائعى الذى آثبت ان استيعاب القضايا ـ قضايا الشعب ـ لايمكن أن يتاتى عن طريق السلطان العارى الذى يكتفى بالهيمنة وفرض أساليب بوليسية ارهابية وشعارات عريقة غير محددة ، بل عن طريق استيعاب مافى التجارب من عبر ومعطيات . ولذلك فان المراحل التى قطعتها التجربة العربية الثورية اقتلعت العقلية الغيبية ودللت على أن البناء الاجتماعى ربيب المعاناة والقلق الفكرى المصاحب للتساؤل العميق . فلقد انطلقت الثورة العربية من أجل آمال عاشت وعاصرت فيها وحولها حيوية الواقع وتناقضاته وماتعج فيه من أوصاب وغشاءات وفساد .

ثم قال : وأرى أن الجمهورية العربية المتحدة وصمودها العربى وتعبئتها للمجهودات والقوى الشعبية حينما أنتجت « القاهر والظافر » وبعدئذ « الرائد » الذى يعد للابحاث الفضائية والذى يتعدى فى مداه مجال الغلاف الجوى ، قد رفعت الامكانيات العربية من حيز الكون والتجسد واعطت أمثولة تقول ان العرب ليسوا بأقل نبوغا وابداعا فى مضامير العلم والخلق التكنولوجى من معاصريهم من شعوب متقدمة وأمم متحضرة . وذكر ان هذه المجهودات نزعت عقدة النقص التى يشعر بها الانسان العربى ازاء المجهودات الآلية الضخمة ، وجعلت الصناعة العربية الثقيلة والعلم العربى ليس من قبيل الأمنيات والاحلام بل هو واقع حقيقى .

وقال ان البناء الحضارى الذى تقوم به الجمهورية العربية المتحدة يساوى فى معناه التكامل القومى لانه من وجهة نظر قومية يجعل الوحدة العربية أداة تنهض بالعرب وثورة تنسف كل مافى واقعهم من تراكمات واوضاع فاسدة واجنبية فى الافكار والسياسة والمجتمع .

وانتهى الى الدعوة بدعم ايمان العربى بالعلم وقال ان الفكر العربى بحاجة الى منهجية علمية لرصد حركته الحضارية ومن ثم التحكم فيها وجعلها حركة . مجدية فى عمومية الحركات الحضارية الانسانية وفى عناء الانسان المتقدم الى أمام .

بقية المجلات العربية

التراث الشعبى (بغداد) :

هذه المجلة الجديدة التى أشرنا فى العدد السابق الى صدورها فى بغداد يضم فيما يضم عددها الثانى مقالا عن جماعات من الناس من مختلف الاوساط الشعبية ، لم تتهيأ لهم ظروف العمل المثمر ، ظهروا فى بغداد فى العصر العباسى، وانساقوا مضطرين للقيام بأعمال غير اعتيادية ، منتزين كل خلل سياسى ، وضعف فى ادارة الدولة . فاطلق عليهم اسم « العيارون » . وقد وصف معظم المؤرخين هذه الجماعات بأنهم لصوص ، ووصفوا حركاتهم بالفوضى والفساد . ولكن الدكتور حسن أمين قد تناول فى مقال عنوانه « العيارون ونشاطهم الشعبى فى بغداد » أعمال هؤلاء العيارين ، متلمسا فى بعض اعمالهم ما يدل على الشهامة والمروءة والصفات الانسانية النبيلة . والتمس تأييدا لذلك فى قول الدكتور عبد العزيز الدورى فى كتابه « دراسات فى العصور العباسية المتاخرة » ، أن حركة الفتوة هى سليلة حركة هؤلاء العيارين . وقال ان فى حياة هؤلاء الجماعات الخاصة تنعكس من افعال بعضهم أخلاق عالية وصفات انسانية نبيلة .. وانتهى الى أنهم كانوا يمثلون الجناح المتطرف لطبقته العامة .



المجلات الانجليزية

من مبادئ النقد

بقلم : رينيه ويليك

ترجمة : غالى شكرى

« أصدر الملحق الادبى لصحيفة التايمس عددين « يوليو واغسطس » خصصهما لدراسة المذاهب النقدية الحديثة فى أوربا وأمريكا . وقد آثرت « المجلة » أن تقدم فى باب المجلات الانجليزية ترجمة حرفية لمقال الناقد الامريكى رينيه ويليك نظرا لمكانة كاتبه » .

النقد الأدبى بمعناه الأكثر شيوعا هو تقييم الكتب وتقديمها ، فالتعريف بالتقاليد الموروثة . وفى عصرنا يعد ت.س. اليوت اهم من أسهم فى تغيير الذوق الفنى ، وفى صنعه من جديد . الا أن هناك مفهوما آخر للنقد ، يركز على مجموعة محددة من المبادىء ، أى على نظرية الأدب . ولقد كان هذا النوع الأخير — وما يزال — أهم ما يشغلنى ، لأنه يستهوينى أولا ، ولأن شعورا قويا تملكنى خلال اقامتى بانجلترا والولايات المتحدة بأن البلدان المتحدثة بالانجليزية فى أمس الحاجة الى الوعى النظرى ووضوح المفاهيم والنظرة المنهجية ، بعد أن سادت فيها النزعة التجريبية .

والانشغال بنظرية الأدب — أو النقد النظرى — لا يتناقض مع الاهتمام بالأعمال الأدبية ، أو النقد التطبيقى . بل — على العكس — لن نستطيع أن نصل الى المبادىء والكليات والمجردات ، الا اذا بدأنا بالدراسات النقدية المفصلة نفسها . فالتحليلات الشاملة لا يمكن الحصول عليها الا بالملاحظة الدقيقة للجزئيات ، والاحساس العميق بالتفاصيل — ومن ثم بالتذوق الهادىء والمتعة البطيئة . واذن فليس هنـــاك من تناقض بين النظرية الأدبية والتجربة كما يشيع أعداء النظريات . ومنذ وقت طويل مضى — عام ١٨٣١ — أعلن جون ستيوارت ميل « انه نظرى وان الكلمة التى تحمل أعظم وأنبل ما أنتجه الذكاء البشرى قد تحولت الى مثل للسخرية » .

اذا أردنا أن نصل الى نظرية متماسكة فى الأدب ، يجب أن نقوم بما تقوم به العلوم الاخرى . نلتقط موضوعنا ، ونحدد مادة البحث ، ونميز بين دراسة الأدب وبقية الدراسات المشابهة أو القريبة . ويبدو واضحا أن العمل الأدبى هو مركز الثقل فى نظرية الأدب ، لا شخصية الكاتب أو تاريخه أو نفسيته ، ولا الخلفية الاجتماعيـة أو مدى استجابة القارىء وانفعاله . وفى كتابى « نظرية الأدب » الذى اشترك معى فى تأليفه أوستن وارين عام ١٩٤٩ حاولت أن أصور الفرق بين دراسة الأدب « من داخله » ودراسته من الخـارج . وأوضحت الأهمية البالغـة لدراسة الأدب من الداخل بتحليل العمل الفنى نفسه كبنـاء لغوى ، كنظام من الرموز . ذلك أننى كنت أرى — وما زلت — أن دراسـة الظـروف المحيـطة بالعمل الفنى قد طغت عـلى الدراسات المعنية بهذا العمل نفسه . وهكذا تكون الدراسـة الأدبية قد فقدت أساس العمل النقدى ، وأضحت قريبة من تاريخ الحضارة .

هذا التركيز على العمل الأدبى ذاته ، على نوعيته الأدبية الخاصة ، على الفرق بين الأدب والحياة ، أدى ببعضهم أن يتهموننا بالجمالية أو الشكلية أو أية تسمية أخرى ما تزال فى ضمير الغيب ، يقول بها أحد أولئك الذين يتصيدون تعبيراتهم من ذلك التيار العظيم من الجماليين الذين ينحدرون من كانت . غير أن التعرف على جوهر الفن المستقل لا يعنى العودة بنا الى الجمالية التى عرفت فى أواخر القرن الماضى . ان الجمالية فى حدود هذا المعنى محاولة غير شرعية لتطبيق النظرة الجمالية المحض على الاخلاق والسياسة والدين والميتافيزيقا . أما أنا

فعلى النقيض من ذلك ، أصر على التفرقة بين هذه المحاولات جميعها ، واعتقد أنها تحمل الأدب وجميع الفنون أعباء ليس من وظيفتها القيام بها .

ان العمل الفنى ليس وثيقة اجتماعية او تاريخية ، كما أنه ليس تحريضا خطابيا او كشفا دينيا أو تاملات فلسفية .. بالرغم من أنه يمكن النظر اليه من هذه الزوايا لأسباب بعيدة (من أن تكون نقدا أو دراسة ادبية) . الفن ايهام ورؤيا ، هو العالم وقد تحول ـ بواسطة اللغة أو اللون أو الصوت . والحق أنه من الغريب أن يوجد فى عصرنا من يرى فى هذه النظرية البسيطة المتعمقة فى الحقيقة الجمالية انكارا لانسانية الفن وقيمته . ان الاقرار بالتفرقة بين الفن والحياة من خلال الثغرة الانتولوجية بين انتاج العقل فى بناء لغوى ، وبين الأحداث الواقعية فى الحياة ، لا يمكن أن يعنى أن العمل الفنى مجرد لعبة فارغة بالأشكال ، وأن لا علاقة له بالواقع . ان العلاقة بين الفن والحيـــاة ليست من البســـاطة التى تقررها النظريات الطبيعية فى نقل الواقع حرفيا أو محاكاته أو انعكاساته التى تقول بها الماركسية . الحق أن الواقعية ليست وحدها منهج الفن . فهى تستبعد ثلاثة أرباع أدب العالم ، كما انها تقلل من دور الخيال والشخصية والصناعة .

اذا تعرفنا على الحقيقة الجمالية الأساسية ، استطعنا أن نكتشف بعض المشكلات التى تعنى دارس الأدب ، كالتـاريخ الشخصى للكاتب ، وتكوينـه النفسى ، وأحـواله الاجتماعية ، ورغباته . ومن الخطأ أن نتصور هذه النقطة على أنها « ضـد التأمل وامعان الفكر» كما نرى عند جورج واطسن فى كتابه (نقاد الأدب) ـ ص ٢٢١ طبعة بنجوين ١٩٦٢ ـ أو أنها نقيض النظرة التاريخية . ان التركيز على العمل الفنى كمجموعة من المعانى والقيم يتضمن شكا وانكارا لجميع المقاييس والقيم السابقة والتاريخ الأدبى والمصادر القديمة والأصول والأخبار والتقاليد والآثار التى وصلتنا منذ قرنين من الزمان . فلا شك أن علم الآثار الأدبية من العناصر الهامة فى العملية النقدية ، وهو يتطلب تذوقا مستمرا من جانب المشتغل بالنقد . غير أن سعة الاطلاع هذه ، ينبغى ألا تربك الناقد أو تختلط بعمله الاساسى ، كذلك فان «حسن التقدير » والحساسية الفنية ، والقراءة الجيدة ، ليست جميعها كافية . فهى لا تقود الى هيكل نظرى منظم . الا أن النظرية الأدبية ، ايضا ، ليست كالنظريات الأخرى فى العلوم الطبيعية كما يخيل الى أصحاب العلوم الانسانية الذين يخافون من ذلك كثيرا . هنا أصر على التفرقة بين الانسانيات والعلوم ، بين النقد الادبى ذى الخصائص المتفردة ، والنظرة العلمية الحديثة ذات القوانين الكلية المجردة .. تماما كمـا شرحتها مع زميلى وارين فى كتابنا « نظرية الأدب » فى عرضنا لبعض النماذج من الكتابات الأمريكية فى مجلة Scru.iny (المجلد ١٦ عدد سبتمبر ١٩٤٩) . ومن الواضح أن وجهـة النظر الفنية ترفض تفسير الأدب « كعلاج نفسى » كما قدمه لنا ريتشاردز ، كما أنها تكافح الاتجاه المتعاظم فى عصرنا الى التصوف والغموض التام . ان اضطراب السلفيين بشأن الاسطورة الحديثة ونقدها قد طمس المعالم الفارقة بين الاسطورة والشعر ، كما أن تأملات النقاد الوجوديين وانطباعاتهم الخاصة قد استخدمت ـ وأساءت فى استـخدامها ـ الأعمال الأدبية كتفسـير لموقف الانسان من العصر ، ومن الأبدية .

على النقد أن يكون فينومينولوجيا الأدب ، فيصبح تحليلا عميقا لجوهر العمل الأدبى مستقلا عن الانطباعات الشخصية من جهة ، وعن التقسيم القديم الى شكل ومضمون . الوحـدة العضوية فى العمل الفنى بين الشكل والمضمون ، هى تعبير عن مرحلة أكثر تقدما فى النقد الأدبى ، ولكنها لا تصل بنا الى ماهو أبعد من التصور البيولوجى ومتوازياته . اما تصـورنا للعمل الأدبى كبناء من عدة مستويات ، فهو يساعدنا كثيرا ، فى البداية على الاقل . هذا المفهوم سوف يسـتخدم المناهج اللغـوية والأسلوبية ما دمنا فى مســتوى صوتى (النغم والوزن .. الخ) ، وايضا وحدات المعنى (اللفظ والتركيب والأسلوب) . غير أن الدراسة الأدبية لا يمكن اقتصارها على الناحية الأسلوبية وحدها كما يتهمنا بعض الخصوم من هواة الفن مثل داماسو الونســـو ، على النقـد أن يتوغل فيمـا وراء اللغة الى عالم الشاعر ، الازقة المتربة والمدن الريفيـة الموحشـــة عنـــد ديستيوفسكى حيث تقيم بها القلوب الغيورة المتوثبة ، أو الى ماهو أكثر دهشـة فى كلمات «ارميه أو ريلك» ، عوالم هــؤلاء لا يجب أن تختلط فى تصورنا مع العالم الواقعى .

ان تحليل العمل الفنى يقودنا بالضرورة الى تحليل الأعمال السابقة لنفس الكاتب ، والاعمال التى الفت فى نفس الموضوع فى نفس المرحلة فى نفس الاتجاه .

هناك نظام ما للأدب يتغير دوما مع التاريخ كما قال ت.س اليوت مرارا . ولقد اسىء فهم نظرية الادب فقيل انها الدراسة الاكاديمية المحض ، غير أنها فهمت ـ بعد ذلك ـ بصــورة تأكيدية على أنها الفصل الاخير من التاريخ الادبى حيث تصبح دفاعا عن التجديد فى هذا التاريخ ـ لا كصياغة للتاريخ الاجتماعى أو احصاء للاعمال التى لم يتم احصاؤها وترتيبها والتـأريخ لها ـ وانما كتاريخ داخلى للفن والتيار الادبى . وفى كتاباتى النظرية العديدة ، التى جمعت حديثا تحت عنوان « آراء فى النقد » ـ مطبعة جامعة ييل ١٩٦٢ ـ حاولت أن أعيد اختبار الادوات التاريخية فى البحث الجامعى .. الرأى الخاص بالتطور يبدو انه لم يدخل الى حيز الممارسة بعد، الرأى الخاص بالمرحلة الأدبية أو الدورة أو العصر لم يعط بعد حقه فى أن يكون موضوعا للدراسة كما هو الشأن فى الدراسات الميتافيزيقية . لهذا تفهم هذه النقاط حسب الأنظمة السائدة فى دراسـة الأدب والتعبيرات المألوفة . وأخيرا فان المرحلة الأدبية المحددة تعنى ذلك الجـدل الـذى لا ينتهى بـين الرومانتيسـكية والواقعية .. الخ .

وما يزال الاهتمام بالتاريخ الادبى ـ كتاريخ للفن ـ (كما يفترض عند بعض المؤرخين للفن أو الموسيقى) يفهم على أنه رفض للتفسيرات الاجتماعية والتاريخية . اننى ببساطة شديد الارتياب فى الاصول الرخوة السائدة على دراسة المصادر ذات النفوذ والأهمية والتأثير ـ فى الأدب والدراسات الاجتماعيـة على السواء . ان جميع هذه الاسس والشروح تهوى بدراسة الأدب . انها لن تستطيع أن تحدد بنجاح أيهما يستدعى الأولوية أو يفسر العلاقة بين أن نحتاج الى الحرف X أو الى الحرف Y اننى لا اذكر أية دراسات فى التاريخ الأدبى قد استطاعت أن تبرهن على عنصر « الضرورة » فى اتصال العلاقات بعضـها بالبعض الآخر ، ذلك ان تفسير العمل الأدبى بارجاعه الى مجموعة من الأسباب الخارجة عنه أمر مستحيل ، كما أن الادراك الشامل لجوهر العمل الفنى لا يمكن الحصول عليه اذا حطمنا ذلك البناء « الخيـالى » الى مجموعة من الأنقاض المادية (الظـروف ، المصادر .. الخ) .



التحليل النقدى للعمل الفنى هو التعرف على الوزن والايقاع والاسـتعارات والرموز والشـخصيات والأحـداث والجو ، والعلاقات التى تصل بينها جميعا . هذا التحليل لا يمكن ان يتصف بالموضوعية الصارمة الخالية من اى احتكام للقيم . فالحق انه لا يوجد فى الأدب ما يمكن ان يتصف بالحقيقة المحايدة ، فليست هناك خاصة واحدة من خصائصه لم يتم اختيارها بعناية أثناء العملية النقدية ، كما انه لا يوجد فى العمل الأدبى تفصيلة واحدة يمكن أن تقيم بالوصف التقريرى المحض ، ذلك ان التكامل الوظيفى للتفاصيل يؤدى بطبيعته الى القيم . ومن الخطأ أن يظن بان القيم ـ فى هذه الحال ـ مفروضة على العمل الفنى من الخارج ، ان البناء الفنى هو فى نفس الوقت بناء من

القيم ، وعلى الناقد أن يحاول اكتشافها . لهذا تسقط أية محاولة لاهمال هذه القيم تماما ، أو لجعل الدراسة الأدبية شيئا مماثلا لعلم النبات .

التحليل ، والتفسير ، والتقدير ، جميعها تستند على ركائز من الخواص المفردة . التقدير ينمو على ضوء الفهم ، ولكن التقدير الصحيح شيء مختلف عن الفهم الصحيح . ما هوالتفسير السليم لعمل فنى محدد ؟ سوف نجادل كثيرا فى الاجابة ، ولكن يبدو أنه من المستحيل انكار أن ثمة مشكلة بصدد سلامة التفسير أو مدى تناسبه ، الا اذ كنا أعضاء فى حكومة للكهنة . يجب أن نبحث الآراء التى قيلت حـول « هاملت » بأقلام : جـوته ، أرنست جونز ، ستشاكنج ، دوفرولسن ، كوليردج ، برادلى ، وغيرهم .. سوف نكتشف أن هناك حدودا لحرية التفسير : هاملت ـ مثلا ـ ليس امرأة فى معنى من المعانى او كما قالت مس ونستانلى واكدت « جيمز هو أنا » .. حينئذ نقول أنه يوجد التفسير السليم ـ فى شكله العام على أقل تقدير ـ وبالتالى ، فهناك الحكم السليم ، الحكم الجيد .

وهكذا نحن لا نستطيع أن نحتكم الى النظرة التاريخية التى انحدرت الينا من ألمانيا ، وانتشرت هذه الأيام ، وما تـزال سائدة على الأكاديميين فى الجامعات . ان « تاريخية » الأدب تفيد الناقد فى شتى المراحل الســابقة على الحكم . نحن نستطيع أن نستلهم من الماضى ـ من التاريخ ـ التقاليد الأدبية التى عبرت عن مستويات مختلفـة لا فى شعر بوب أووردزورث فحسب ، بل بالنسبة الى نتاج أى شاعر .

والحق ان هناك اتفاقا واسعا بالنسبة لكبار الكتـاب فى العرف الادبى ، حول التفرقة الدقيقة بين الفن العظيم والفن الردىء. أما دوامةحركات التذوق السريع فلا تستقر الابالنسبة للكتاب المتوسطين . هناك هوة عميقة بين تولستوى وفلمنـج ، بين دانتى وميتاليوس . نصل الى هذا المعنى بواسطة البحوث التى تستقصى التنوع والاختلاف ، التى تكافح النظرات الضيقة الجامدةالمطلقة المستمدة من الكلاسيكية القديمة. فنحن نستمتع ونفهم هوميروس وت. س. اليوت فى نفس الوقت ، كذلك الأمر مع الاخوان جريم والقصص الخرافية وجيمس جويس . وعلى هذا النحو نستطيع أن نخمن ثمة رابطة مشتركة بـين جميع الآداب والفنون .. تلك هى النوعية الجمالية التى لايفى بالتعبير عنها الكلمة التقليدية : الجمال .

ان الاتساع العالمى لانتشار الأدب ، يضيف اليه الاحساس الشامل بجوهر الانسانية، ويقرب المسافات الجغرافية بين البشر، ويركز التفاعل بين التيارات الادبية فى العالم ، وينتقص كثيرا من أهمية الاعتبارات المحلية التى يأخذ بها النقاد «التاريخيون» فلا الأدب الانجليزى أو غيره يمكن دراسته على حده . وهكذا يمثل الأدب المقارن (فى صورته المدروسة لا فى شكل الأكاديمى المنتشر فى بريطانيـا ، والعظيـم الانتشار فى الولايات المتحـدة الأمريكية) حاجة ملحة لايجاد مناخ ملائم للدراسات الأدبية . ومع هذا فانى أكافح النظرة الضيقة الى الادب المقارن ، خاصة فى فرنسا . فلا ينبغى أن نعود الى نفس الخطأ ونجعل المقارنات تدور حول الظروف الاجتماعية والتاريخية وغيرها ، بل ندخل الى أعماق الأعمال الأدبية ومستوياتها المختلفة ، فنحصل بذلك على وحدة الأدب والفن ـ بينما الطريق الآخر يصل بنا فى الاغلب الى الانفصال ـ خاصة فى الادب الغربى : بين تياراته ومراحله وحركاته . ربما كان « الأدب المقارن » تعبيرا غـير مناسب ، غير أننا بشكل عام ـ وببســاطة ـ ندرس الأدب بواسطته خاليا من التعقيــدات المدرسـية المزمنة ، مليئا باحساس قوى يوقفنا على حقيقـة هامة هى أن هذه الآداب ـ الغربية ـ كلها ، هى أدبنا سواء كانت هذه الآداب انجليزية أوفرنسية أو المانية أو اسبانية.. على أساتذة الآداب المختلفة أن يقتربوا فى مناهجهم من أساتذة الفلسفة والتاريخوالحضارة. بشكل عام ايضا ينبغى أن يكون « الشرق » ضمن الصورة المثلى للأدب المقارن . وسوف تخبرنا دراسات الشعر المقارنة ما اذا كانت هناك آداب قد نمت وترعرعت بغير اتصال مع الغرب .

اننى شخصـــيا قـــادم من أمة صـــغيرة فى أوروبا هى تشيكوسلوفاكيا، وهكذا أشعر أننى أستطيعأن أنظر الى الآداب العظيمة نظرة أقرب الى الموضوعية .

كذلك كان وجودى فى الولايات المتحدة ، يجعلنى أنظر الى أوروبا ككل « من الشاطىء الآخر » . ومع ذلك فقد حافظت ـ ضمن اهتماماتى ـ على حصيلتى من الأدب التشيكى ، وجمعت ملاحظاتى على هذا الادب فى كتابى «مقالات فى الادب التشيكى » Mouton, The Haque, 1963 وما زال حبى كمـــا هو للأدب الانجليزى الذى استأثر بى فى بواكير عمرى وتخصصى . وكأى شاب ، فقد استهوانى الشعر الانجليزى بواسطة شكسبير ودن ومرفيل . كما رغبت فى كتابة دراسة حول قضية واحدة عن بوب والشعراء الرومانسيين العظام وييتس واليوت : هذه كلها تشكل فيما بينها القطب الجاذب الذى شدنى الى انجلترا ، الى قاعة القراءة بالمتحف البــــريطانى حيث لم أكن قد جاوزت العشرين الا بعام واحد .

وقد اتسعت معرفتى الأدبية منذ ذلك الوقت ، تغير ذوقى وازداد رهافة ، وعـــدت الى مطالعاتى الحبيبة الاولى واكتشفت بها آفاقا جديدة من الجمال . وقد خصصت سنواتى الأخـيرة لانجاز مشروعى الضخم وهو دراسة تاريخ النقد الحديث حيث أعود بهذا التاريخ الى منتصف القرن الثامن عشر الى عصرنا الحاضر .وصدر المجلدان الأولان عام ١٩٥٥ (عن مطبعة جامعة ييـل ويوناثان كتاب) . لقد استطاع التاريخ ان يعيش فوق مبادئى النقدية .وسوف يتضمن نتاج أقطار الغرب الرئيسـية بما فيها روسيا وتشيكوسلوفاكيا وقد تتبعت ـ بصورة خاصة بالطبع ـ تاريخ النظرية الأدبية ، كما تابعت جهود أولئك الذين شقوا طريقا وسطا بين الجماليات العامة فى يد، والرأى الادبى الواضح فى اليد الاخرى . غير أنى وصلت الى أن الجماليات العامة وما يوجد فى اليد الأخرى ، لا يقيم بناء نظريا للأدب ، الا اذا صدر ، أولا ، عن ممارسة للنقد والتقييم وتحليل الأعمال الفنية ذاتها . كذلك فاننى لن أكتب ، لأنى لا أستطيع أن اكتب ، ذلك النوع من الكتب التى اقترحها سانتسبورى ، حين رفض بوضوح أى اهتمام بالنظريات أو الجماليات . ولعـل كتـابى « تاريخ النقد الحديث » يخطط فى نفس الوقت لنظريةالأدب . وعندما تستمد النظرية من التــاريخ ، فاننا نتمكن من فـهم التاريخ فى حدود مجموعة صــغيرة من الأسئلة والاجوبة من الذاكرة .

وسواء كنا أصــــحاب نزعة تاريخية أو كنا ضد أولئـك التاريخيين ، فاننا ـ جميعا ـ نستطيع الحصول على نظرة أقرب الى الموضوعية ، اذا أبصرناها من جميع الجوانب الممكنة . هذا اذا تصورنا امكانية النظرة القريبة من الموضوعية على أنها أيسر منالا من رؤية الفيل بعيون غير مبصرة .

كيف يبتعد الناقد الأدبى عن أن يكون رجلا أعمى يبحث عن أعضاء الفيل الضخم ؟ الاجابة الوحيدة هى الاستجابة لمقولات التاريخ ، والدروس التى يمكن الافادة منها عن طريق المذاهب الأدبيــة والتعمق والوعى النظرى الذى يتراكم مع الحكمـة البشرية . التاريخ والنظرية يفيد كل منهما الآخر ، ويشرح كل منهما الآخر ، ذلك أنهما يتكاملان فى محاولة اكتشاف الوحدة بين الفكرة والحقيقة ، بين الماضى والحاضر .

المجلات الفرنسية



يقدمها : السيد عطية أبو النجا

باريس تبكى جورج براك

فجعت باريس مؤخرا بموت جورج براك ، ذلك الفنان الكبير الذى نال فى حياته مجدا لم يصل اليه أى فنان معاصر آخر ، اذ ضم متحف اللوفر انتاجه الفنى فى مناسبتين عامتين ، فساهم فى تزيين سقف اللوفر عام ١٩٥٤ ، كما عرضت لوحاته فى جاليرى مولیان عام ١٩٦١ .

وقد اشترك الوزير والكاتب الكبير اندريه مالرو فى تأبين براك ، كما خصصت له الاذاعة والتليفزيون عدة برامج ، وكان من الطبيعى أن تشيد به المجلات الفرنسية .

ففى « مجلة باريس » الصادرة فى غرة أكتوبر ١٩٦٣ كتب كلود روجيه ماركس يقول :

« لا مراء فى أن المستقبل سيبرز الدور الضخم الذى لعبه هذا الفنان ، برغم ما يتسم به من حكمة واعتدال ، فى حركات مدرسة الوحشيين Fouvisme والمدرسة التكعيبية خاصة ، فقد كان براك وبيكاسو مصدر الثورة التى غيرت ، فيما يبدو ، وجه العالم فى الميدان الفنى ، ولكن ما قد يبدو لنا لاول وهلة متطرفا ومنافيا للعقل ليس الا ثمرة للتروى والرزانة »

ويصف الكاتب خطوات براك الاولى ، وما أتى من بدع فى مقتبل حياته الفنية كمزج الالوان بالرمل والحصى ، وادخال « الورق الملصوق » فى اللوحات ، ثم تطور الفنان تطورا يتفق مع ذاتيته ، وهو فى ذلك يختلف عن بيكاسو ، وقد عالج براك الوانا مختلفة من الفنون مثل الرسوم والصور المطبوعة estampes والرسوم التوضيحية والتماثيل وترصيع الجواهر وغير ذلك ، فطبعها جميعا بطابعه الخاص فهى تعكس حبه للاداء المتقن والتنفيذ البطىء والاسلوب الراقى .

لقد بدأ براك انتاجه الفنى برسوم متأثرة بسيزان ، صور فيها أشياء عادية وأشخاصا رمادية اللون ، مفككة ومحفورة من بعض وجوهها بشكل يحير العقول والانظار ، ثم تنوعت ألوان لوحاته بعد ذلك ، وتطور فيما بعد فأخذ يصور عوالم مغلقة متلاصقة بدون نوافذ ، ويتساءل المرء كيف دخل الى مجموعة اللوحات المعروفة باسم الاتلييه Ateliers ذلك « العصفور اللعنة » الذى راود مخيلة براك فى سماء حياته ، والذى يشبه الحمامة فى لوحات بيكاسو ، وأحيانا تضم اللوحات أشكالا انسانية ذات ألوان داكنة حمراء أو خضراء وتوحى هذه الصور بما فيها من تلاؤم أن براك هو « فويار » Vuillard تكعيبى لا يهتم بالفرد ولا بالعنصر الانسانى .

ومنذ ثلاث سنين عرضت له مجموعة من النقوش فى قاعة المكتبة الوطنية ، ويبدو أن هذه الروائع مستلهمة من الاحجار الثمينة المنحوتة ، والنقود الاغريقية ، والاقمشة القبطية ، ولعل فى هذا دليلا على أن الآثار القديمة أو التى تحمل طابع القدم هى منبع تجديد الاسلوب والاشكال الفنية .

ان انتاج براك يدل على أن هذا « الثائر المجتهد » كما يقول بولان ، وهذا الحكيم قد ظل وفيا لطبيعته وللتقاليد رغم أن الظروف قد أشركته فى حركات ثورية متنوعة . وقد كان براك يحس بنوع من الوجل عندما يتبين أنه تسبب ، بطريق غير مباشر ، فى هذه الثورات الضخمة التى عرفها الفن المعاصر .

وكتب الشاعر رينيه شار مقالا موجزا بليغا نشرته « المجلة الفرنسية الجديدة » فى عددها الصادر فى أكتوبر ، حيا فيه ذلك الفنان الذى علمنا كيف ندقق النظر الى الامور ونتطلع الى بعيد ، من وراء وقائع التاريخ والقبور ، شأنه فى ذلك شأن جان ايك . وأضاف رينيه شار أن براك كان بارعا فى معالجة الاسرار الغامضة واضفاء البهاء عليها ، وانه قمة للالهام والتفكير ، وهو يمجد النفس والعمل الشخصى .

كذلك تحوى هذه المجلة مقالا آخر كتبه الناقد جان بولان وهو أحد أصدقاء براك وتحدث فيه عن ثورة براك الفنية التى تنحصر فى ادخال عنصر جديد على الفن ، فليس التكعيبيون مجرد رسامى مكعبات أو دوائر واسطوانات بل هم أول من أسقط ، منذ عصر النهضة ، هذه المكعبات والدوائر من تكويناتهم ، فمن المعروف أن الفن التقليدى يحرص على رسم المناظر وفقا لترتيب أبعادها .. ولهذا يحرص الفنان التقليدى عندما يصور امرأة أو حصانا أو شجرة ، على حصرها فى مكعبات يستدل بخطوطها ويتخذ منها نماذج ، ثم يشرع بعد ذلك فى تكوين اللوحة ، أما التكعيبيون فقد قلبوا هذا النظام رأسا على عقب .

ويؤكد بولان أن براك أحدث أكبر ثورة فى الفن عندما اخترع فى ١٥ سبتمبر ١٩١٢ طريقة الورق الملصوق ، فمن هذه البدعة الصبيانية انبعث الفن الحديث . وبهذه الطريقة التى تنحصر فى تصوير الفضاء بلصق ورقة ملونة على أخرى تأثر كل من دوبوفيه Dubuffef وكليه Klee وجوان جرى Juan Gris وليجيه Léger

فالتجديد الحقيقى الذى أتى به براك يتركز فى جعل الرسم لا يسبق التلوين ، وبفضل هذه الثورة أصبح الرسم يساير التلوين ويلازمه ، بل يشكل معه عنصرا واحدا لا يتجزأ .

الترجمة ومشاكلها النظرية :

منذ ثلاثة أشهر ناقش السيد جورج مونان رسالة عن الترجمة ومشاكلها النظرية أحدثت ضجة كبرى فى الأوساط العلمية ، وبهذه المناسبة نظم الاتحاد العالمى للمترجمين ، واتحاد المترجمين الفرنسيين بالاشتراك مع اليونسكو مناظرة عن هذه الرسالة كان لنا شرف الاشتراك فيها ، وقد لخص جورج مونان النتيجة التى وصل اليها بعد بحوث طويلة ، وهى أن الترجمة الدقيقة لا تتم الا بدراسة علوم اللغات ، وأن جميع المترجمين يحتاجون بلا استثناء لدراسة هذه العلوم ، وأن ما يقومون به حاليا من ترجمات تتم بطريقة عشوائية تحمل فى طياتها كثيرا من الاخطاء .

ومن الجدير بالذكر أن السيد مونان اشتغل بالتدريس بليسيه بور سعيد طوال تسع سنوات ، كما انه نشر من قبل كتابا عن « الترجمات الحرة » Les Belles Infidèles ، وقد قدمه أستاذه قائلا : « لقد قام مونان بثالث بحث فى العالم عن نظرية الترجمة »

تحوى « المجلة الفرنسية الجديدة » تحليلا لهذه الرسالة بقلم المترجم «دومنيك لورى» نوه فيها بأن المترجمين يواجهون كثيرا من المشاكل ، بل انهم قد أصبحوا يتعرضون لخطر لم يكن من قبل متوقعا الا وهو خطر « الترجمة الاتوماتيكية » ، وأن المترجمين « الفنيين » يحسدون من يقومون بالترجمات الادبية لعدم تعرضهم للصعوبات اللفظية التى تفرضها التقنيات ، بينما يحسد هؤلاء الاخيرون المترجمين الفنيين لان صعوباتهم ليست الا لفظية .

ان المترجم يحاول أن يحسن مستواه ومصيره متعللا بأن هناك من المترجمين من وصلوا الى قمة المجد من أمثال أميو وشايمان وجالان وبرتون .

اما الترجمات الفذة التى قام بها شيلر وبودلير ونيرفال فهى تعتبر من المعجزات . ترى ما السر فى هذه المعجزات ؟.. اننا نعرف أن Omyat قد فسر بعض الكلمات تفسيرا بعيدا عن الصواب ، كما أخطأ بودلير فى ترجمة بعض النصوص ، ومع ذلك لن يجرؤ أحد مثلا على اعادة ترجمة نصوص الن بو التى نقلها بودلير الى الفرنسية ، وقد يرى البعض أن عبقرية المترجم هى التى تصنع المعجزة ، ولكن ان صح هذا الرأى بالنسبة لبودلير فأميو ليس بالعبقرى !

ان دقة الترجمة ليست هى التى تخلق المعجزة ، ففى خلال نصف القرن الاخير قام كثير من كبار المتخصصين فى اللغة الانجليزية بترجمة شكسبير ، ومع ذلك فهناك شعور دائم بضرورة اعادة هذه الترجمات ، وقد يؤول البعض ذلك بأن هؤلاء المترجمين ليسوا من الادباء ، ولكن لماذا أخفق اندريه جيد اذن فى ترجماته رغم أنه من جهابذة الادب ؟ ورغم تمكنه من اللغة الانجليزية واسترشاده بنصائح الكثيرين ؟

فيم تنحصر صعوبة الترجمة ؟ هذه مشكلة محيرة لم يحاول احد دراستها على ما يبدو ، ما خلا حفنة قليلة من المترجمين .

***

ولاول مرة يقوم عالم لغوى هو جورج مونان بدراسة عملية الترجمة دراسة جدية .

ان رسالة جورج مونان عن « مشاكل الترجمة النظرية » التى ناقشها فى السوربون تجعلنا نحس أننا مثل السيد جوردان (١) . فليفتح « السيد جوردان المترجم » مثلا صفحة ٥٥ من هذه الرسالة وسيصيح على التو : «كيف؟ هل أنا حقا أقوم بعملية لغوية عندما أترجم He swam across the river بعبارة « عبر النهر عائما Il haversa la rivière la nage

أجل ، لانك ستلاحظ فورا يا سيد جوردان ، انك لكى تنقل نصا من لغة الى أخرى تلجأ الى علوم اللغة (ولو بطريقة لاشعورية) لتتجنب ترجمة هذه الجملة حرفيا ولكى لا تقول « يسبح خلال النهر » ..

فالانجليزية تبدأ بحركة الجسم : يسبح ، والفعل يعبر عن شىء محسوس ، أما الفرنسية فانها تعبر عن حركة الجسم بالحال : عائما ، وتعبر الفرنسية عن هذه الحركة بفعل مجرد عبر traversa وتتفق اللغتان فيما يتعلق بالمفعول وهو النهر؛ ولكن بعض الغموض يكتنف هذه الكلمة ، اذ أن اللفظ الانجليزى River لا يميز بين fleuve و rivière

لقد استخلص مونان نظريته فى الترجمة من مجموعة ضخمة من الوثائق ومن مؤلفات عديدة كتبت بالفرنسية وغيرها من اللغات الاجنبية عن علوم اللغة ، وقد حلل مونان مشاكل الترجمة اللغوية فذكر مثلا أن الهنود الذين يعيشون فى الصحراء لا يستطيعون جميعا أن يفهموا قصة « الباذر » التى يضمها الكتاب المقدس ، لان هؤلاء الهنود لا يبذرون الحب بل يدفنون كل حبة على حدة فى الرمل ، كما أن سكان غابات الامازون

وهناك كلمات تسود فى حضارة بلد معين ولا نجد لها مقابلا فى غيرها من الحضارات أو البلاد ، فمن الصعب مثلا ترجمة كلمات مثل fusée, fourgasse, flûte,

فهى ألفاظ فرنسية تدل على أنواع من الخبز منتشرة فى فرنسا دون غيرها ، كما اننا لا نستطيع ترجمة الكلمة الانجليزية muffin والاسكتلندية Scone بعبارة « خبز صغير » فماذا نفعل ؟ هل نشرح الكلمة فى أسفل الصفحة ؟ ان هذا شىء يخجل له المترجم .

(١) من شخصيات موليير الخالدة ، وقد دهش السيد جوردان عندما علم أنه يتكلم « النثر » دون أن يدرى !

الواقعة جنوب خط الاستواء يصعب عليهم تمثل الصحراء وتخيلها .

وهناك صعوبات أخرى قد لا تخطر على بال ، فمثلا الكلمة الانجليزية pink قد تعبر عن لون وردى أو لون أحمر ، كما تعبر لغة اليونان بكلمة واحدة عن الاحمر والاخضر والاصفر ، وهناك ألفاظ مثل neife, glace, verglas يصعب ترجمتها بكلمة الجليد ، بل قد تختلف معانى الكلمات فى لغة واحدة من عصر لآخر ، فكورنى مثلا لا يعنى « القلب » عند ما يكتب كلمة coeur

ان الصعوبات التى يواجهها المترجم تنجم عن طبيعة تراكيب اللغات ، واختلاف الثقافات والحضارات ومدلول الالفاظ ، ولهذا يشعر المترجمون دائما بحاجة الى اعادة ما ترجمه غيرهم ، بل وما ترجموه هم أنفسهم ، وكتاب مونان يلقى ضوءا جديدا على هذه الصعوبات ويدرسها بطريقة منهجية شاملة .

مراسلات بين اندريه جيد واندريه سوارس (١) :

لاول مرة تنشر مراسلات تبادلها أندريه جيد وأندريه سوارس ، كانت لا تزال مخطوطة الى أن قدمتها « مجلة باريس » لقرائها فى عدد أكتوبر .

ويتبين من قراءة الرسائل أن أندريه جيد كان يسعى جاهدا للتعرف بأندريه سوارس فى حين كان هذا الأخير يفضل العزلة ولا يرحب بأى صداقة جديدة ، ثم تطورت الامور وأخذ الكاتبان يتبادلان رسائل لها قيمتها الادبية والتاريخية الهامة بفضل ما حوته من آراء كل منهما فى انتاج الآخر وفى مؤلفات غيرهما من الكتاب السابقين والمعاصرين ، ونورد فيما يلى فقرة مما احتواه خطاب أرخه سوارس فى ٢ أغسطس ١٩١٢ وحلل فيه فى صراحة وعمق شخصية بطل قصة جيد : الخارج على الاخلاق L'immoraliste وسبر فيه أغوار نفسه .

يقول سوارس ان بطل هذه القصة هو « الانسان الذى بلغ من العلم والثقافة أقصى مداهما ، حاول عبثا أن يصل الى البربرية ، ولكنه لا يبلغ الا شيئا واحدا ، هو الهدم ، ولايعى الا قدرته على التحطيم . وماذا عساه فاعلا بها ؟ ان الخارج على الاخلاق هو الذات التى تتحرر من كل قيد ، فاذا ما نالت الحرية وجدت نفسها عاجزة عن الانتفاع بها . ان الخارج على الاخلاق لا يستطيع أبدا أن يدرك ما اذا كان فى مقدوره أن يحيى فى نفسه المشاعر المرحة المتدفقة المشبوبة وطفولته البربرية البهيجة فى مختلف صورها لانه لا يعرف المتعة على حقيقتها ، فأول انتصار يحرزه يلقى به فريسة لتأنيب الضمير ، وهذا الضمير ليس بالخلقى ، بل هو أشد من ذلك بطشا فهو ضمير ذكى لا يغيب عنه شىء ، لذلك لم يأخذ هذا الانسان من البربرى سوى القدرة على حرق المدينة ، وهذه المدينة ستكون دائما روما ، موضع حبه وتفضيله ، ولا غرو أنه سيلقى بنفسه فى الحريق فى اليوم التالى . ان هذا الصراع يبلغ مدى عميقا ، وانى لجد معجب يا عزيزى « جيد » بك لانك نقلتنى الى كل هذه الاعماق » .

(١) ولد سوارس فى ١٢ يونيو ١٨٦٨ فى مرسيليا ومات فى ٧ سبتمبر ١٩٤٨ ، وهو من الكتاب الكاثوليكيين البارزين ، وكان يعيش فى عزلة بعيدا عن الاضواء ، منقطعا للبحث والروحانيات ومع أنه نال جوائز كثيرة فانه لم يبلغ الشهرة الحقيقية رغم عمق مؤلفاته وتنوعها وتدفق شاعريته ، وله دراسات مشهورة عن نابليون وباسكال ودستويفسكى وسيرفانتيس وبودلير ونذكر من مؤلفاته الادبية « موت أخى » ١٩٠٤ ـ « مأساة اليكترا » و « أورست » ، « هيلين لدى أرشميدس » ، كما نشرت مراسلاته مع بول كلوديل عام ١٩٥١ ومع صديقه وزميله فى الدراسة رومان رولان « ١٩٥٤ » .



قبل ٦٠ سنة...

نوفمبر ١٩٠٣

اعداد : انور الجندى

المنار

الطرائف

جريدة اسبوعية انشأها فى القاهرة رشيد افندى المصوبع الشاعر السورى وقد عرفنا هذا الشاب مغرما بالأدبيات هائما فى أودية السفر فلا شك فى أن سيكون لجريدته الحظ الوافر من المباحث الادبية . وهى أنفع من خوض أكثر الجرائد فى هذه السياسة . وقد افتتح الكاتب جريدته بمقدمة قال فيها : اقدمت على انشاء هذه الجريدة وانا عالم كل العلم بما صارت اليه بضاعة الأدب من الكساد وما زاد من الجرائد على حاجة البلاد » ..

وهذه الدعوى قديمة وكم قالها الذين من قبله فى عصور كانت خيرا من العصور التى قبلها . كما أن هذا العصر خير مما قبله فى رواج الأدب وانتشار الجرائد والاقبال عليها وان كان دون ما ينبغى ويطلب .

الهلال

مناهج الحياة لنقولا حداد

لنقولا أفندى حداد مؤلف هذا الكتاب ذوق خاص فى المواضيع الفلسفية الأدبية يندر مثالها فى الناشئة العربية بالنظر الى قرب عهدنا فى هذه الابحاث على النمط الحديث المؤسس على العلم الصحيح .

على ان امثال هذه الابحاث قليلة حتى فى العالم المتمدن اذ لا يستطيعها الا أصحاب الشعور الدقيق والاختبار الواسع والحكم الصحيح . زد على ذلك أن صاحب « مناهج الحياة » لم يقصر بحثه على اللذة العقلية فى هذا الموضوع بل طبقه على لوازم الحياة ووضع لاعمال الانسان فى هذه الدنيا قواعد وروابط اذا تدبرها الشبان وعملوا بها سلموا مما قد يعترض مساعيهم من اسباب الفشل .

وقسم الكتاب الى ثلاثة ابواب : السعى والعمل والاقتصاد وتحت كل باب فصول متسلسلة مترابطة على أسلوب فلسفى أدبى جامع بين اللذة والفائدة مثل اسلوب كتابه (الحب والزواج) .

الفلسفة اللغوية

لم يخطر لنا يوم نشرنا الطبعة الاولى من كتابنا الفلسفة اللغوية والالفاظ العربية سنة ١٨٨٦ انه سيأتى يوم نعيد طبعه فيه لأن موضوعه فلسفى جديد لا يرتاح اليه الا فئة قليلة من خاصة الأدباء وذوى الاطلاع ممن يلتذون بالابحاث العقلية الفلسفية وهم قليلون فى كل زمان ومكان وخصوصا فى بلادنا لقرب عهدنا من العلم والادب فكيف بالأبحاث الفلسفية اللغوية وهى جديدة حتى فى لغات الافرنج ـ فنفاذ الطبعة الاولى من هذا الكتاب يدل على تكاثر الخاصة من أهل هذا اللسان . أما أدباء الالسنة الاخرى فانهم أحلوا هذا الكتاب محل القبول منذ أول ظهوره وكنا قد بعثنا منه أمثلة الى بعض جمعيات المستشرقين فى أوروبا فجاءتنا كتبهم وملؤها التنشيط والاستحسان وانتخبتنا « الجمعية الاسيوية الايطالية » يومئذ لسنة ١٨٨٧ عضوا عاملا فيها من أجل هذا الكتاب اذ لم يكن لنا مؤلف سواه . وعنيت مجلة « مكبث » العلمية التى كانت تصدر فى الاستانة بنقله الى اللغة التركية ونشرته تباعا فى اعدادها١٨٩٣ وما بعدها .

الحمامة ايريس

هى رواية تاريخية غرامية أدبية وضعها اسكندر دوماس الشهير ونقلها الى العربية حضرة جورج افندى مطران شقيق زميلنا صاحب الجوائب المصرية بعبارات رشيقة واضحة .وفى الرواية فضلا عن الفوائد التاريخية وصف العواطف البشرية فى حال الحزن أو الخطر أو غيرهما من أحوال الشقاء على أسلوب المكاتبات

***

الصحف الجديدة

ترك : جريدة تركية تصدر فى القاهرة مرة فى الأسبوع يحررها نخبة من أدباء الاتراك .

الظاهر : جريدة سياسية لصاحبيها الاصوليين نصر الدين أفندى زغلول ودرويش أفندى مصطفى المحاميين ، صدرت فى مصر ١٨٩٥ وكانت تظهر مرة فى الأسبوع مؤقتا حتى عنى حضرة الأصولى محمد بك أبو شادى صاحب جريدة الامام باصدارها يومية وقد تولى ادارتها ورئاسة سياستها بنفسه . وغرضها الأول الدفاع عن الاجتماع الاسلامى والحقوق الولائية .

الذمار : صحيفة اجتماعية لحضرة الشيخ شاهين الخازن والشيخ سليم العازار تصدر فى الاسكندرية مرة فى الأسبوع . الغرض منها النظر فى مصلحة السوريين والبحث فيما يؤول الى اصلاح شئونهم الاجتماعية والأدبية

رباعيات أبى العلا

لأمين ريحانى بقلم يعقوب صروف

اذا ظهر عندالافرنج كتاب وقععندهم موقعا عظيما لقبهمقرظوه بكتاب الشهر تنويها بذكره . والكتاب الذى أمامنا الان يحق ان ينعت هذا النعت فقد وقع أحس وقع عند ابناء اللغة الانجليزية ولا غرابة فى ذلك لان الفضل يعرفه ذووه . والمعرى من الطبقة العليا بين حكماء الشعراء الذين غاصت عقولهم فى بحار المعانى فالتقطت منها الدرر الغوالى وتجلت لهم أسرار الحكمة فأنارت بصائرهم وفاض شعاعها الروحانى من نفوسهم .

ولأن أدباء الافرنج من أوربيين وأميركيين يقدرون الفضلاء قدرهم ولو كانوا غرباء عنهم وتتعشق نفوسهم حكم الحكماء حتى تكاد تتعبد لها ، بل قد قام منهم من أنزل عمر الخيام الشاعر الفرنسى منزلة الانبياء الملهمين وأنشأ طريقه يتلو اصحابها أشعاره كما يتلون الآيات المنزلة .

ولم يكن عمر الخيام الا تابعا لأبى العلاء المعرى مقتبسا منه أو ناسجا على منواله . ومع ذلك لم يقدم أحد على ترجمة أشعار المعرى الى اللغات الاوربية الا الآن حينما هزت الاريحية وطنينا الاديب أمين افندى ريحانى اللبنانى مولدا الامريكى دارا فقد برع فى اللغة الانكليزية وجلى فيها نثرا ونظما فوق براعته فى لغته العربية فنقل الى الانجليزية مختارات من شعر أبى العلاء نظمها نظما رائقا بعد أن ألف بينها وأوجز وأطنب وتصرف فى التعبير عن المعانى وقدم لها مقدمة بليغة قال فيها :

« لما كانت أوربا كلها تعد الأسلحة وتعبىء الميرة لحرب الصليب الاولى وأهالى الشمال يدوخون الأقاليم الغربية والحلفاء يثخنون فى الخارجين عليهم كان أبو العلاء يثير حرب الاقلام على ما فى عصره من الشرور والاباطيل ، فحمل على الخرافات والادحايث الموضوعة ونادى بوجوب الخضوع لسلطان العقل وطعن كبد الظلم والاستبداد طعنات صادقات . ونادى بحرية الضمير، وسمو النفس فوق مطامع الحكام. وقال بوجوب المساواة بين معايب الرؤساء » ..

وقد ترجم (أمين ريحانى) ونظم مئة وستة وعشرين من هذه الرباعيات وطبع الترجمة الانكليزية والحق بها بعض الحواشى ولم ينشر معها الاصل العربى ليسهل على القارىء والمنتقد المقابلة بينهما وقد اجاد الناظم غاية الاجادة فى النظم وسبك المعانى فى قوالب انكليزية فصيحة . كأحسن الشعر عذوبة وبلاغة .

والكتاب كله يشهد له بالسبق فى حلبة الانكليزية وجودة النظم فيها وهو غريب عنها . ويدل على ان الشرقى ليس دون الغربى فى ذكائه وقوة عقله وخياله واستعداده الفطرى اذا تيسرت له الوسائط لاظهار مزاياه .

مجلة المحيط

نقد كتاب

مميزات لغة العرب لحفنى ناصف

مبحث مفيد مودع فى نبذة مطبوعة لحضرة الأصولى حفنى بك ناصف قاضى محكمة أسيوط الأهلية . وصاحب البحث الدقيق فضلا عن الشعر الرقيق . وقد قدمه من حوالى ثمانية عشر عاما الى مؤتمر العلوم الشرقية حين كان سكرتيرا للوفد المصرى العلمى المرسل الى النمسا .

ولم نسمع ان باحثا سبقه الى مثله .

ولا ندرى ان كان حضرته قد انجز وعدا ذكره فى عرض مبحثه ام لا فانه يقول بعد ان اقترح على أعضاء المؤتمر ان يبحثوا فى مميزات اللغات العامية الخارجة عن الديار المصرية (وانا كفيل بالقيام بحصر مميزات اللغات العامية المصرية على تعددها وتبددها وبحصر مميزات اللغات العربية الصحيحة بأسرها ومقارنة الاولى بما يوافقها فى الثانية واستنباط الارتباطات والعلاقات بين هذا الجيل القائم والجيل الذى فتحت فى عهده أرض مصر

وقال فى آخر بحثه هذا اللذيذ بعد ان اظهر ان كلا من مترادفات الكلمات ترجع الى قبيلة واحدة معينة وان الترادف فى اللغات ليس طبيعيا ولا وجود له لأنه لا ضرورة فى تقاضى أغراض التفاهم الى وضع أزيد من لفظ واحد لكل معنى « وقد وضع صاحب القاموس كتابا فى المترادفات سماه الروض المسلوف فيما له اسمان الى الوف .. فان لم نعثر به بعد اتمام التفتيش والبحث فى الخزائن الشهيرة وضعنا كتابا فى ذلك المعنى يشتمل على كل ما ذكر . فى لسان العرب والقاموس وشروحه من المترادف على وجه لا تشذ معه كلمة واحدة » ..

هذا ما وعد به صاحب البحث فاذا كان قد أتمه فقد خدم به التاريخ من المسلك اللغوى خدمة لم يسبقه اليه أحد من الباحثين فى لغة العرب والارجونا ان يكون ذكر هذه الاشارة منا بعد مرور خمس جيل تقريبا على وعده منبها لحضرته الى انجازه خدمة للعلم الشريف .

الضيــــاء

الالفاظ الطبية

خطاب مفتوح من الدكتور ميشال البريدى الى الشيخ ابراهيم اليازجى

يمر بنا فى أثناء تعريبنا للكتب الطبية الافرنجية ولا سيما الفرنسية منها ألفاظ ومصطلحات كثيرة لا نقدر أن نعتمد على أوضاع عربية لها لعدم وجود كتب طبية قديمة بين أيدينا مما الفه ووضعه كبار الأطباء فى الأزمنة القديمة كالشيخ الرئيس ابن سينا والامام الرازى ومن نحا نحوهما فى الابحاث الطبية العربية لهذا جئنا باقتراحنا هذا متوقعين أن تتحفونا بمصطلحات الطب وأوضاعه العربية فى مقالة تنشرونها لنستعين بها على ما نعربه من المقالات الحديثة وما يمر بنا من الألفاظ الافرنجية بحيث يتجدد رونق العربية بمصطلحات الطب . وبذلك تقطع ألسنة المعترضين بأن لغتنا قاصرة عن التعبيرات العلمية مع أن المتقدمين من علماء العرب قد ألفوا فى أكثر العلوم الدائرة بين علماء هذا العصر ، فلو نقب عن أوضاعهم واصطلاحاتهم لما عدمنا جانبا كبيرا من الفوائد العلمية التى لايقف فى طريق ابرازها الا غياب الألفاظ التى يعبر بها واحتجابها بين ألواح المصنفات القديمة .

رد اليازجى

مع وعدنا بأن نبذل مبلغ الجهد فيما أشار اليه لابد أن نعترف بأن الوصول الى النتيجة التى يتمثلها مما يفوت ذرعنا بل مما يفوت مقدرة الفرد الواحد مهما كان عنده من سعة الاطلاع والفراغ وقوة الجلد على المطالعة والتقييد ، وانما هو من الأعمال التى تقتضى أن يتضافر عليها العدد الكثير ولا تستغنى عن عقد مجمع خاص تجمع فيه كتب العلوم العربية من مكاتب أوربا وغيرها ويوزع البحث فيه على اناس قد اضطلع كل واحد منهم بواحد من تلك العلوم مع معرفته لاحدى اللغات الاوربية للوقوف على مصطلحات ذلك العلم فى اللغتين جميعا .

وهذا على ما فيه من الصعوبة لقلة من عندنا من الرجال الذين يتوفر فيهم هذان الشرطان فان هناك ما هو أصعب وأعز منالا الا وهو وجود اناس يقدرون ما نحن فيه من الحاجة الى هذا الامر حق قدره ويكون عندهم الغيرة والسخاء مايسمو بنفوسهم الى مثل هذا العمل الخطير .

على أن مالا يدرك كله لايترك جله فان البلاد لا تخلو من اناس من أهل العلم متفرقين فى أرجاء مختلفة فلا يتعذر عليهم أن يعملوا حينما كانوا على الانفراد بمعنى أن يبحث كل منهم فى اسفار العلم الذى يحسنه وينتزع منه الألفاظ الاصطلاحية ويضع بازاء كل لفظ مرادفه فى اللغات الأوربية ..

المفتـــاح

رواية الوحش لفرح انطون

لا حاجة الى اعادة القول بأن حضرة الكاتب المجيد والمنشىء البارع فرح افندى انطون صاحب مجلة الجامعة الغراء خير من يكتب الآن بين اخواننا السوريين بمصر من **الصحافين** والكتاب فى المواضيع الهامة والمباحث المفيدة .

وقد أضاف الى مآثره الجليلة فى هذه الاثناء رواية «الوحش» التى نحن بصددها ضمنها عن وصف حالة البلاد السورية وطباع

أهلها وأخلاق سكانها من أرقى طبقات السراه الى أحقر درجات العامة وأصاغر القوم ما تلذ مطالعته ويحسن الوقوف عليه . وناهيك بما جاء فى هذه الرواية من المباحث الفلسفية والآراء الحكمية العالية عن مصير الانسان ومآل العمران وتأثير الاعتقادات الدينية وحسنات وسيئات المدنية الحالية مما يزيد القارىء تنورا وتفقها ، فلا يترك هذه الرواية الا وقد اقتنع بأنه استفاد من مطالعتها فعلا .

وقد دل حضرة الكاتب الاديب بتأليف هذه الرواية على رقة عواطفه وحسن شعوره وميله الى وطنه حيث جعل كل وقائعها وحوادثها شرقية سورية بخلاف غيره من المجلات الاخرى الذين جعلوا همهم نقل الروايات من كتب التاريخ القديمة متضمنة مالا فائدة له من حوادث الجاهلين واخبار الفظائع الهمجية التى لا علاقة لها بأحوالنا وشئوننا العصرية فضلا عن سهولة الرجوع اليها فى مصادرها الاصلية وهى تلك الكتب التاريخية التى نقلت عنها .

***

رواية روكامبول

هى الجزء الأول من رواية (الارث الخفى) لمعربها الكاتب الفاضل طانيوس افندى عبده أحد صاحبى جريدة الشرق الغراء وقد أهدانا نسخة منها فوجدناها من ألطف الروايات حكاية وأحسنها تعريبا وأجملها وقائع وحوادث

أورشليم الجديدة

أو فتح العرب بيت المقدس

عبارة عن رواية شرقية تاريخية فلسفية اجتماعية حية تبحث فى حالة السلطنة البيزنطية يوم ظهور الاسلام وحالة الاسلام والفتوحات الاسلامية يومئذ وحالة المسيحية والأفكار السياسية والدينية التى كانت تختلج بين الناس وأسباب سقوط (بزنطيه) الروم وسلطنة الفرس وقيام سلطنة العرب وفتوح الشام وفتح الامام عمر بن الخطاب بيت المقدس ودخوله اليه لانشاء المسجد الاقصى وما يتبع ذلك من المباحثات الاجتماعية فى أحوال الامم الثلاث . الرواية بقلم فرح انطون تابع للجزء السادس من مجلة الجامعة .

مجلة المجلات العربية
أشهر مشاهير الاسلام

للمؤرخ الفاضل رفيق بك العظم

تاريخ حياة مشاهير الرجال فى كل عصر وزمان هو أكبر درس يلقى على الأمم لأنه يعلم الناشىء كيف نبغ النابغ وكيف كان حاله وكيف قاوم وكيف ضحى راحته ومصلحته فى سبيل الخدمة النافعة حتى خلد التاريخ اسمه

وهذا معنى قول أحد شعراء الأمريكان وهو « لونجفيلو » « ان لنا فى حياة مشاهير الرجال درسا مفيدا يذكرنا اننا نقدر أن نجعل حياتنا مثل حياتهم حتى اذا ما فارقنا هذه الحياة تركنا وراءنا أثرا لاقدامنا فى رمال الزمان . وتلك الآثار ربما كانت سببا فى ارشاد ضال فى فضاء البيداء ، الى طريق السعادة والهناء »

ولعمر الحق لقد قام الرجل الصادق «رفيق بك العظم» يرينا تلك الآثار لتكون سببا فى ارشاد الضالين فى فضاء بيداء الجهالة والاوهام الى طريق الحق ومجد الاسلام .

ولقد كان تاريخ الاسلام موزعا فى الكتب مشتتا فى كل جهة بحيث لا يكاد القارىء لكل كتب التاريخ العربية أن يصور رجالا من رجال الاسلام العظماء تصويرا كافيا للوقوف على أخلاقه وأعماله وجهاده . وكل من يعرف ما لحق التاريخ العربى من التشتيت وضياع كتبه الكثيرة يدرك مقدار ما عاناه المؤلف الفاضل للحصول على أصول مؤلفه .

قام هذا الرجل الصادق فى دينه ويقينه يبلى جسمه وينهك قواه لخدمة المسلمين فالف جزءين من كتاب مشاهير الاسلام : الأول يشمل ترجمة أبى بكر الصديق وكل ما وقع فى خلافته — والجزء الثانى يشمل ترجمة عمر بن الخطاب رضى الله عنهما . ومتى تصفح القارىء ذينك الكتابين يشهد بفضل المؤلف وسعة علمه وغزارة مادته وثاقب نظره فانك لتراه وهو يرد حوادث التاريخ قد استنهج منها نتيجة اجتماعية عظمى وناقشها من وجوهها ، وأثبت بالبراهين الساطعة ما وصل اليه المسلمون فى الصدر الأول من كمال المجد ومجد الكمال .

ولحن نحث كل انسان على الحصول على هذين الجزءين فان مؤلفهما المفضال لم ينشرهما طمعا فى المكسب والا لكان ثمنهما أضعافا مضاعفة .

الندوات الثقافية ...

تقدمها : نجاة شاهين

فخر الدين الرازى وآراؤه الكلامية والفلسفية

فخر الدين الرازى علم شهير فى تاريخ الفكر الاسلامى ، جوانبه العلمية عديدة ، وانتاجه فى التأليف غزير ، وأثره فى جيله والاجيال التى جاءت بعده عميق فعال . وصفه المؤرخ المعروف صلاح الدين الصفدى بهذه العبارة الرائعة : « اجتمع له خمسة أشياء ما جمعها الله لغيره : سعة العبارة فى القدرة على الكلام ، وصحة الذهن ، والاطلاع الذى لا مزيد عليه ، والحافظة المستوعبة ، والذاكرة التى تعينه على ما يريده فى تقرير الادلة والبراهين » . وقال هو عن نفسه: « انى كنت رجلا محبا للعلم ، فكنت أكتب فى كل شىء شيئا لا أقف على كميته وكيفيته ، سواء كان حقا او باطلا أو غثا او سمينا » .

وقد نوقشت خلال هذا الشهر فى كلية دار العلوم الرسالة المقدمة من السيد **محمد صالح الزركان** المعيد بجامعة دمشق لنيل درجة « الماجستير فى الفلسفة الاسلامية » .

وقد اختار الباحث جانبا من أهم جوانب الفيلسوف الكبير ، وهو الجانب الكلامى الفلسفى ، يقول الباحث أن سر اختياره لهذا الجانب هو رغبته فى خدمة قضيتين أولاهما : المساهمة فى سد النقص الواقع فى الدراسات الكلامية على وجه الخصوص ، وثانيتهما : القاء الضوء على الرازى كمفكر من طراز خاص انفق حياته فى الاشتغال بعلم الكلام والفلسفة ، ولكنه انتهى الى رأى معين ازاءهما .

يقول الباحث انه مرت قرون كانت فيها مؤلفات الرازى فى شتى العلوم من المصادر الاولى التى يرجع اليها العلماء وطلاب العلم على حد سواء . واذا شئنا أن نضرب لذلك مثلا فلنقل : انه قد جاء وقت لم يكن يقرأ من كتب التفسير الا تفسيره الكبير : والمنهج الذى اتبعه فى دراسته منهج استقرائى أوجزه فيما يلى :

اولا : انه بدأ بمحاولة الاطلاع على كل ما كتب حوله فى الكتب القديمة والحديثة ، المخطوطة منها والمطبوعة ، وذلك ليحقق ثلاثة أمور :

اولها ـ أن يصدر الرسالة بسيرة وافية للفخر .

ثانيها ـ أن يلم بوجهات النظر المتباينة التى كونها العلماء والكتاب عنه ، والتى تحدد مكانته فى الحقل العلمى .

ثالثها ـ أن يحيط بأسماء مؤلفاته ليتسنى له الرجوع اليها والبحث عنها .

وقد قرأ كل ماوقع فى يده من فهارس دور الكتب المحلية والعالمية بالاضافة الى الكتب الفهرسية ، كتاريخ الادب العربى لبروكلمان وكشف الظنون لحاجى خليفة ـ ثم أكب على قراءة مؤلفاته التى استطاع الوصول اليها ، وكان منها المطبوع والمخطوط والمصور .

وقد اعترضته أثناء دراسته لآثاره مشكلة شائكة ، فقد رأى أن أقواله كثيرا ماتختلف من كتاب الى آخر اختلافا يجعل بعضها فى أقصى اليمين وبعضها الآخر فى أقصى الشمال بل انه كان يعثر أحيانا فى الكتاب الواحد كالتفسير الكبير على آراء متعارضة فخيل اليه أن الرجل متناقض ، وبالفعل كتب رسالته فى بادىء الامر مفسرا اختلاف آرائه بالتناقض ، وحين عرض ماكتبه على أستاذه الدكتور محمود قاسم فكر فى الامر ثم انتهى الى نتيجة تخالف ما اعتقده ، وهى أن الامر تطور لا تناقض ، وطلب منه أن يعيد النظر فيما كتبه مسترشدا بالنسق الزمانى لمؤلفاته ، وقد تبين له صدق وجهة نظر أستاذه .

وقد قسم الرسالة الى أربعة أبواب وخاتمة تعقبها النتائج والحق بها النص الكامل لوصيته •

الباب الاول ـ خصصه لحياته وثقافته ، وقسمه الى فصلين : أولهما سيرته ـ وقد ضمنه لمحة خاطفة عن عصر فخر الدين وبين أنه كان عصرا حافلا بالاعلام • ثم ذكر الالتباس الذى توقع فيه نسبة الرازى من حيث أن هناك طائفة كبيرة من العلماء قد نسبت الى الرى ، كابى بكر الرازى ، وقطب الدين الرازى ، ثم اثبت أن الرازى من أصل عربى قرشى ، وليس من الفرس ، خلافا لما ظنه بعض المؤلفين ، ثم بحث مولده وأساتذته ، وتكلم عن نشاطه ورحلاته ومناظراته ، ومركزه فى عصره ، وما لاقاه من خصومه ، وتعرض لما نقل بشأن ثروته الضخمة ومصدرها ، ولاخلاقه الشخصية ، وما أثير حولها ، وتهمة التشيع التى الصقت به ، ثم أشار الى وفاته وما روى عن سببها والى تلامذته وكثرتهم •

والفصل الثانى ، أفرده لثقافته ، وناقش فيه قول ابن تيمية أن الرازى لم يطلع على المصادر الاساسية بل اكتفى بنقول المؤلفين المتأخرين ، وفند هذا الزعم وبين أن الفخر لم يأل جهدا فى البحث عن آراء الفلاسفة والمتكلمين فى آثارهم ذاتها •

وقدم عرضا سريعا للعلوم التى ألف فيها وهى ، الفلسفة علم الكلام ، المنطق ، الجدل ، الادب ، البلاغة ، النحو ، الفقه والاصول ، التفسير ، التاريخ ، السير ، الرياضة ، الطبيعة ، الطب ، الفراسة ، السحر ، دوائر المعارف •

ثم انتقل بعد ذلك الى مؤلفاته • فتكلم عنها باسهاب وقسمها الى ثلاث مجموعات ، الكتب الثابتة ، الكتب المشكوك فيها الكتب المنحولة ، وكان مجموعها كلها مائة وثلاثة وتسعين كتابا •

الباب الثانى من الرسالة عنوانه « الله » وهو كالاول مقسم الى فصلين •

الاول • يدور حول وجود الله ، وقد صدره ببحث فى الوجود والماهية ، واستعرض فيه مذاهب الفلاسفة والمتكلمين فى هذه النقطة ، ثم قدم آراء الرازى التى تطورت حتى انتهت الى ان العقول البشرية عاجزة عن معرفة ما اذا كان وجود الله زائدا على ذاته ، أو أن الامر بخلاف ذلك •

وقد تكلم فى أقوال العلماء المتعلقة بمعرفة ذات الله الخاصة ومدى أخذ مفكرنا بتلك الاقوال ، ورجح أن مذهبه الذى وصل اليه فى النهاية ، هو أن معرفة الذات الالهية فوق منال العقل الانسانى •

والفصل الثانى ، جعله فى الصفات الالهية ، وقد تحدث أولا فى أحكامها العامة ، وتتبع أصول أقوال الرازى بشأنها وقارنها بالاقوال الاخرى ، وذكر أن ما ارتآه فى هذا الخصوص هو أن الاسماء الالهية قسمان ، اسم محض وهو الله فقط ، وأسماء تدل على صفات وهى باقى الأسماء الحسنى ، وأنه ليس للناس أن يزيدوا فى الاسماء بقسميها . أما الصفات الالهية فهى أيضا على قسمين أحدهما ، تلك الصفات المستفادة من الاسماء الحسنى والاخر كل ما يطلق على البارى جل وعز من أوصاف الكمال والتعظيم مما لم يرد به نص

ويرى الباحث أن الرازى قد تابع الغزالى فى القول بتغاير الاسم والمسمى والتسمية • وأحس فى كتبه التى الفها فى نهاية عمره بأن الاجدر هو الاخذ بطريقة القرآن المتمثلة فى الجمع بين التشبيه والتنزيه ، وذهب فى تصانيفه المتأخرة أيضا ، الى التشكيك فيما تواضع عليه الاشعرية من انحصار الصفات فى سبع ، وأعلن أن العقل اذا دل على صفات أخرى اثبتناها •

كما حقق كذب ابن المطهر الحلى الذى نسب الى الامام الرازى أنه كان يقول « ان الأشاعرة قد زادوا على النصارى فأثبتوا ثمانية آلهة ، وذلك حين ذهبوا الى اثبات المعانى القديمة لله »

واقترب الرازى من الكرامية الذين كانوا يجيزون وقوع التغير في صفات الله •

وقد تطور الرازى فى مسالة الرؤية والادلة عليها وما انتهى اليه فى آخر مؤلفاته هو ان أدلة كل من المثبتين والنافين أدلة ضعيفة ومن هنا توقف ، الا انه مال الى القول بثبوت الرؤية نظرا الى اخبار الانبياء بحصولها •

اما عن الحلول والاتحاد اللذان قال بهما بعض الصوفية فقد برهن الرازى على بطلانهما متأثرا فى برهنته بالغزالى •

وصفتا القدم والبقاء ليستا فى نظره زائدتين على الذات .

والباب الثالث يبحث فى « العالم » ويحتوى على ثلاثة فصول •

الاول عرض فيه لمشكلات خلق العالم وشكله وبقائه وفنائه، وبين ان راى الرازى قد استقر على أن الله تعالى يدبر العالم ويخلقه بواسطة الفلك المحيط أو « العرش » ولكنه سبحانه ـ مع ذلك ـ هو المؤثر الحقيقى • وأن مشكلة قدم العالم وحدوثه مشكلة عسيرة ، ولهذا آثر التوقف ، وانه قد نقد الفلاسفة الذين كانوا يعتقدون أن الافلاك تسعة ، والعالم واحد ، وصرح بأن فى قدرة الله ان يوجد الف الف عالم غير عالمنا هذا •

والعالم مستمر باق ما دامت • وان القدرة متعلقة بايجاده فاذا اراد الله فناء العالم قطع هذا التعليق ، ورأى الرازى فى آخر كتبه أن الافلاك أحياء عاقلة متأثرا فى هذا بآراء الفلاسفة

وعرض فى الفصل الثانى لمشكلة المادة ، وبين أن الفخر من القائلين بتماثل الاجسام فى الجسمية • وان شكك فى هذا المبدأ فى بعض مؤلفاته وانه من الداهبين الى بطلان الهيولى والصورة ، وانه من أصحاب الجوهر الفرد •

وفى الفصل الثالث تكلم عن معضلتى المكان والزمان ، وأثبت أنه يساير أفلاطون فى قوله ان المكان أبعاد موجوده ، وانه يرى أن الخلاء امر وجودى داخل العالم وخارجه • كما اتبع أفلاطون فى قوله بوجود الزمان ، وانه جوهر باق ازلى • وبهذا خالف المتكلمين القائلين بعدم وجوده •

والباب الرابع ـ الانسان ـ ويتضمن خمسة فصول • الاول منها النفس والمعرفة وقد بين فيه أن الرازى عرف النفس بالتعريف الارسطى • وان نهج فى فهم هذا التعريف نهج فلاسفة الاسلام الذين أعرضوا عن القول بأن النفس منطبعة فى البدن . ثم شرح اختلاف أقواله وترددها فى طبيعة النفس وانها تتراوح بين المادية والروحية ، وكيف أنه قال فى آخر مؤلفاته • ان النفس جوهر روحى مفارق ، اى أنه ارتضى مذهب الفلاسفة الاسلاميين والغزالى •

ونظرية الرازى فى المعرفة من حيث شكلها العام هى نظرية ابن سينا بغض النظر عن التفصيلات وان كانت ذات خطر •

وحقائق الاشياء ـ فى رأيه ـ وان لم تكن معلومة للناس فان العلم بها ممكن • وله فى ضرورة المعرفة نظريتان •

الاولى أن المعرفة ضرورية لا كسبية والانسان مضطر اليها لا مختار •

والثانية أن المعارف كسبية لا ضرورية ، ومن ثم فالانسان مختار فى كسب جانب من معارفه •

ثم انتقل الى مناقشة مايراه بعض الباحثين المحدثين فى موقف الرازى من المثل الافلاطونية ، وبرهن على أن الرازى لم يكن من نفاة المثل باطلاق ولا من معتنقيها باطلاق • ولكنه اختارها أحيانا ، وتركها أحيانا أخرى •

والفصل الثانى عن أفعال الانسان ، وقد بحث فيه مسألتين الاولى هى التحسين والتقبيح ، وأثبت أن الرازى أول من قال من الاشاعرة بأن الحسن والقبح قد يكونان عقليين من حيث كون الفعل صفة كمال أو صفة نقص •

والمسألة الثانية هى معضلة الجبر والاختيار ، وتحدث عن اعتراف الرازى بصعوبتها ، وأنه مع ذلك يرى أن الفعل واجب الوقوع عند حصول القدرة والداعية ، وهو يشيح عن الكسب المشهور عن الاشاعرة ويصرح بالجبر •

والفصل الثالث النبوة ، وقد تكلم عن المقصود من النبوة عنده، وهو لفت نظر الناس عن الخلق وتوجيههم وارشادهم، الى طريق الحق، أما تفسير النبوة فى مذهبه الذى ارتضاه أخيرا فهو أن لكل طائفة من النفوس البشرية روحا فلكيا هو كالاب لها ، وهذا الروح قادر على التشكل بأشكال مختلفة ، وعلى أحد هذه الاشكال يظهر للنبى ويلقى اليه بالوحى .

والمعجزة — فى رأيه الاخير — تحدث بسبب أن نفوس الانبياء أصبحت كنفوس الملائكة من حيث تمكنها من التأثير فى الاجسام وهو لا يختلف هنا عن رأى ابن سينا .

والدليل النهائى الذى يرتضيه الفخر لثبوت النبوة ليس هو القائم على المعجزات ، بل القائم على أساسين :

الاول : تمتع النبى بالصفات التى من أجلها يسمى النبى نبيا ، كحسن التأثير فى النفوس ، والقدرة على الارتقاء بها .

الثانى : ان المخلوقات تتدرج من الادنى الى الاعلى ، ومن الكامل الى الاكمل ، فلابدمن وجود شخص هو أكمل أفراد النوع الانسانى قاطبة وهو النبى .

والفصل الرابع : افرده للاخلاق ، وموجز آرائه أن الطبائع الانسانية لا تتغير ولكن يمكن تهذيبها وتطويرها ، وان الفضيلة — كما يرى أرسطو — بالاعتدال بين الافراط والتفريط .

واستأثر الفصل الخامس وهو الاخير بالامامة ، والواقع أنه فى هذه المسألة — أشعرى مردد لما أورده السابقون من الاشاعرة ، وان اعترى بعض أقواله شىء من الاضطراب .

أما الخاتمة فقد عالج فيها موقفه من علم الكلام والفلسفة ودوره فى المزج بينهما ، وهل كان فيلسوفا أو متكلما ، وناقش الاقوال التى قيلت فى هذا الشأن ، وقد جعل الوصية كملحق للرسالة لأهميتها الخاصة .

وأهم النتائج التى خرج بها من دراسته للرازى هى أولا ، وضع قائمة مفصلة لمؤلفاته ، بين فيها الصحيح من المشكوك فيه من المنحول وفقا لما أدى اليه بحثه واجتهاده .

ثانيا : ان تطورات عميقة مر بها فكر الرازى ، انتقل من علم الكلام الى الفلسفة المشائية ثم توقف مع ميل الى أفلاطون والمتكلمين ثم عاد الى علم الكلام وهاجم الفلسفة ، ثم انتهى الى التخلى عن كل المباحث الكلامية والفلسفية والاخذ بمنهج القرآن .

ثالثا : فى المرحلتين الكلاميتين اللتين اجتازهما الفخر لم يتقيد بمذهب الاشعرى والاشعرية ، بل عارضهم فى مسائل ليست بالقليلة .

رابعا : ليس بصحيح ادعاء ابن خلدون أن « المباحث المشرقية » كتاب كلامى ابتدع فيه الرازى طريقة جديدة فى عرض علم الكلام بل هو كتاب فى الفلسفة .

خامسا : كان من أثر اعجاب المتأخرين بالرازى واعتقادهم انه متكلم أشعرى فى سائر كتاباته أنهم ظنوا كتاب « المباحث المشرقية » كتابا فى علم الكلام ومن ثم نسجوا مؤلفاتهم على منواله حتى بدا علم الكلام فى العصور المتأخرة علما عجيبا هو أقرب الى الفلسفة منه الى المقصود الحقيقى بعلم أصول الدين .

واختتم تلخيصه الوافى الكبير بقوله انه مع اجلاله للرازى وتقديره لفكره وذكائه ونشاطه العلمى ، لم يوافقه على بعض أقواله ، ولم يجد بدا من نقده فى مواضع متفرقة .

بدأ المناقشة الدكتور على سامى النشار أستاذ الفلسفة الاسلامية بجامعة الاسكندرية فأشاد بالمجهود العنيف الذى بذله الطالب ، ولكنه أخذ على الباحث كبر البحث بمعنى أنه تحدث فيه عن كليات وجزئيات الرازى مما جعله كتابا وليس ببحث — وقد رد عليه الطالب بان مادفعه الى ذلك هو أنه وجد أن الرازى لم يدرس من قبل دراسة حقيقية. ووجد أن آراءه فى كثير من الاحيان لها صلة بالمسائل الاخرى .

وتحدث الدكتور يحيى هويدى أستاذ الفلسفة الاسلامية بكلية دار العلوم فأثنى على البحث وعلى أمانة الطالب العلمية الا أنه اعترض على الشكل العام للرسالة فهى مقسمة الى اربعة أبواب كل باب مقسم الى عدد معين من الفصول ، الاول قسمه الى فصلين ، والثانى الى فصلين والثالث الى ثلاثة فصول ، والرابع الى خمسة وكان يمكن أن يأتى تقسيمه محققا للتوازن والتناسق أكثر مما جاء .

أما الدكتور محمود قاسم المشرف وعميد كلية دار العلوم ورئيس قسم الدراسات الفلسفية بها فقد قام بشرح واف للمنهج الذى خطه مع الباحث والصعوبات التى صادفته حتى خرج البحث بصورته الحالية ، كما رد على نقاط السيدين المناقشين .

وقد نال الطالب على رسالته درجة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة بتقدير ممتاز . والرسالة فى حوالى ٧٠٠ صفحة من القطع الكبير .



كفاح الامير عبد القادر الجزائرى
ضد الفرنسيين فى الجزائر
من سنة ١٨٣٢ ، ١٨٤٧

فى كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد عبد الله الجندى المدرس بمدرسة بنها التجارية الثانوية لنيل درجة الماجستير من قسم التاريخ بالكلية تحت اشراف الدكتور محمد أنيس .

وموضوعها هو كفاح الامير عبد القادر الجزائرى ضد الفرنسيين فى الجزائر ، وكفاح الامير عبد القادر يمثل بداية الكفاح الحقيقى الذى انتهى بانتصار الجزائر ، ويجب علينا أن ننظر الى كفاح الامير وندرسه على أنه جزء من صميم كفاح شعب الجزائر .

وأهمية هذا البحث تأتى من أن دراسة تاريخ المغرب ضعيفة جدا فى الجامعات كلها ، وكان لدى قسم التاريخ بكلية آداب القاهرة نية عمل مسح للحركات الوطنية . فلوحظ أن ناحية المغرب ضعيفة فى هذه الدراسة لان مراجعها قليلة فى القاهرة ، لان أغلب المراجع بالفرنسية ، وقد استطاع الطالب التغلب على هذه العقبة بمهارة فائقة فقد أتقن الفرنسية اتقانا تاما ، وكان على اتصال دائم بالاستاذ توتشى .

وقد اختار الدكتور أنيس للباحث هذا الموضوع لانه وجد أن أى شخصية بارزة مثل الامير جديرة بدراسات مستفيضة لو ظهرت فى أى بلد أو فى أى عصر ، ولكن للاسف نجد الدراسات الخاصة بالامير قليلة الى حد يدعو للدهشة وأغلبها قام بها الفرنسيون أعداء وأعداء قومه ورسموا كفاح الامير فى ضوء المصالح الفرنسية ، واستعانوا بتقارير رسمية يمكن أن نقول عنها أنها منحرفة ومتحيزة .

وقد أساءت معظم المؤلفات الفرنسية ، ومن نقل عنها دون تدقيق ، الى الامير وشوهت كفاحه الباسل ، وصورته أحيانا على أنه شخص بربرى متوحش يسير مدججا بالسلاح ، فى حين أن الاسرى الفرنسيين الذين شاهدوه يذكرون أنه لم يكن يحمل سلاحا فى وسطه .

يرى الباحث أن المشكلة التى واجهته هى محاولة دراسة كفاح الامير دراسة لا تتحيز له ، ولا تتعصب ضد فرنسا ، مع دراسة التيارات الظاهرة والخفية التى حركت الاحداث فى الجزائر وخاصة فى الفترة مابين ١٨٣٢ ، ١٨٤٧ وعليه أن يدرس طابع كفاح الامير فان الفرنسيين الذين عرفوا الامير فى ميادين القتال فقط ، تصوروا كفاحه مجرد جهاد دينى ضد الفرنسيين ، ولكن كفاحه كان فى الواقع أوسع مدى من ذلك ، وكان كفاحا تحريريا توحيديا يهدف الى خلق أو ابراز الكيان الجزائرى المتميز المستقل الذى تاه فى غمرة الحوادث .

لم يبدأ الكفاح بجهاده ضد الفرنسيين بل بدأ بمهاجمة حامية معسكر التركية والقضاء عليها سنة ١٨٣٩ ، وقد أدرك منذ البداية أن عليه أن يفرغ من بقايا الحكم التركى ويهدمه ليقيم على أنقاضه كيانا فتيا جديدا ، ولكن جهوده فى ذلك السبيل اصطدمت بتحالف القوى الانتهازية والرجعية مع فرنسا على أمل أن تسترد ماكان لها من امتيازات ، وأن تستمر فى استغلال الشعب الجزائرى ، ولكن بمجرد تولى الاميرالسلطة ألغى تلك الامتيازات ، والخراج ، والضريبة التى كانت تدفع من عامة الشعب ، هذه الناحية من كفاح الامير لم تلق ماهى جديرة به من عناية • لانها كانت محاولة للاصلاح الاجتماعى ، وقد استفاد من السلام النسبى الذى أتاحته له معاهداته مع فرنسا ، ليصفى العناصر الرجعية ، ولذلك هاجم أتراك وادى الزيتونة ، كما هاجم أتراك تلمسان •

وقد حاول الباحث تحديد موقف الامير من بعض النقاط لان جهاده لم يكن كله مسلحا •

وقد لفت كفاح الامير أنظار سكان الجزائر قبل أن يلفت أنظار الفرنسيين ولكن توقيع معاهدة دى ميشيل ١٨٣٤ سلط كثيرا من الضوء على الامير ، وجعل منه موضوع مناقشات حامية فى البرلمان الفرنسى ، وفى الصحف الفرنسية ، وتكاد الدراسات السابقة ، تجمع على أن الفضل فى ظهور عبد القادر يرجع الى غلطة الجنرال دى ميشيل حين وقع المعاهدة السابقة مع عبد القادر واعترف به ندا لملك فرنسا وتبادل معه القناصل

والخلاصة أن الامير عبد القادر لم يكن من خلق فرنسا بل من خلق الشعب الجزائرى ومن خلق فرنسا اذا اعتبرنا أن الغزو الفرنسى هو الذى دعا الشعب الجزائرى الى التفكير فى توحيد صفوفه ، والالتفاف حول زعيم من اختياره •

وفى سنة ١٨٣٣ شكل أهالى الجزائر وفدا يرأسه سى حمدان ابن عثمان خوجة بالسفر الى فرنسا وعرض مطالب الجزائريين على ملك فرنسا نفسه ، فألف حمدان كتابا سماه المرآة فضح فيه الادارة الفرنسية وكشف أن الاتراك لم يتقنوا عمليات الارهاب والاستبداد والنهب مثلما أتقنها الفرنسيون

ونتيجة لتلكالضجة تقررارسال لجنة تحقيق فرنسيةلتدرس الحالة فى الجزائر ، وتحدد مصير تلك البلاد ، وسافرت اللجنة السابقة وطافت بالجهات الخاضعة لفرنسا ، ويحاول من كتبوا عن تلك اللجنة أن يقنعونا بأنها اختارت الاحتلال المحدود أى الاكتفاء باحتلال عدة مدن على الساحل ، ولكن الواقع أن تلك اللجنة قدمت مذكرة للبرلمان تثبت فيها بالارقام أن الاحتلال الشامل أقل نفقة من الاحتلال المحدود ، كما أكد جيزو فى ٢٠ مايو سنة ١٨٣٥ أن فرنسا قد فتحت ولاية الجزائر وأنها تنوى الاحتفاظ بها •

تلك أمور تتجاهلها الدراسات السابقة التى تكاد تصر على أن فرنسا لم تختر الاحتلال الشامل الا فى فترة متأخرة ، وعلى الاخص بعد سقوط مدينة قسطنطينة سنة ١٨٣٧ •

كذلك تحتاج معاهدة « التافنا » مع الامير (٣١ مايو ١٨٣٧) الى دراسة خاصة لانها عولجت من قبل فى ضوء المصالح الفرنسية ، ومن وجهة النظر الفرنسية الرسمية التى كان يهمها أن تخفى الحقيقة •

والرسالة مقسمة الى عشرة فصول •

الاول : ولاية الجزائر • وتحدث فيه عن تاريخ ولاية الجزائر وصلتها بالسلطان العثمانى ، فهو لم يفتح الجزائر بجيوشه بل دخلت هى طواعية تحت حماية الدولة العثمانية لتنال تأييدها وحمايتها ضد الاسبان الذين كانوا يحتلون ويحاولون أن يحتلوا أجزاء من ساحل الجزائر •• وأرسل السلطان العثمانى بعض قوات الانكشارية الى الجزائر ، وسمح للرعايا العثمانيين بالخدمة فى الجزائر بل وأصبحت العملة والخطبة باسم السلطان العثمانى •

وظلت الصلة بين الجزائر والسلطان تضعف أو تقوى حسب الظروف ، ولكن الاتجاه الحتمى ، الذى كانت تلك الصلة تسير فيه كان اتجاها استقلاليا مع التخلص تدريجيا من مظاهر التبعية للدولة العمثانية • ولكن حتى مع تلك النزعة الاستقلالية كان للسلطان العثمانى نفوذه فى الجزائر • وخاصة وأنه كان فى وسعه أن يمنع ارسال قوات الانكشارية التى كانت ترسل فى آسيا الصغرى الى الجزائر كل عام لتعويض القوات التى قتلت فى العام السابق ، وكان ذلك فى حد ذاته من أقوى الاسلحة للضغط على حكام الجزائر •

وقبيل الغزو الفرنسى للجزائر سنة ١٨٣٠ كانت الجزائر تقسم الى أربعة أقاليم هى • دار السلطان • أقاليم قسطنطينة ووهران وتيطرى • وكانت اللغة والدين هما اللذان يربطان بين العناصر المختلفة فى الجزائر •

وقد عرف العالم المسيحى الجزائر عن طريق قراصنتها المشهورين وهجماتهم على السفن التى كانت تبحر فى غرب البحر المتوسط ولكن معظم الدول البحرية فى أوروبا وأمريكا توصلت الى تامين تجارتها بدفع ضريبة تسمى اللزمة • وكانت الجزائر تستفيد كثيرا من جراء محاولات بريطانيا زحزحة فرنسا عن مكانتها الممتازة فى الجزائر ، التى خولتها لها اتفاقية الامتيازات الفرنسية المعقودة فى القرن السادس عشر ، وعند قيام الثورة الفرنسية جددت الاتفاقات القديمة فرنسا والجزائر • ولكن عندما بدأت الحملة الفرنسية على مصر ، وبعدما تحطم الاسطول الفرنسى فى أبى قير طلب السلطان العثمانى مساعدة أسطول الجزائر فبدأت السفن الجزائرية تهاجم السفن الفرنسية وأحرق الجزائريون المنشآت الفرنسية فى « القالة » ، ولكن بعد توقيع معاهدة أميان سنة ١٨٠٢ جددت فرنسا اتفاقاتها مع الجزائر ، ولكن بعد تدمير الاسطول الفرنسى فى معركة الطرف الاغر لم تعد الجزائر تخشى سطوة فرنسا وتهديداتها وكان من نتيجة ذلك أن اشترك رعايا بريطانيا واسبانيا ، وبعض أهالى الجزائر أنفسهم فى الامتيازات ، وعندئذ فكر نابليون فى غزو الجزائر وأمر وزير البحرية أن يدرس بطريقة جدية مشروع الغزو •

وفى الفصل الثالث يحدثنا الباحث عن ظهور الامير عبدالقادر فى اقليم وهران واستمرار كفاحه ضد الفرنسيين أكثر من خمس عشرة سنة ، وكان اقليم وهران نهبا للفوضى والثورات•

والامير عبد القادر من الاشراف الذين يعتزون بنسبهم الى النبى صلى الله عليه وسلم ، وأن أجداده أسسوا مدينة فاس » وحكموا منها بعض أجزاء مراكش وبعض أجزاء الجزائر حتى الجزائر حتى مدينة تلمسان ، تلقى العلم فى زاوية والده ، وحين ذهب عبد القادر الى مدينة وهران لاكمال تعليمه ، وجد نفسه محاطا بزملاء من أبناء الاتراك وأبناء زعماء القبائل ، والمدة التى قضاها فى وهران جعلته يلمس مدى الفساد •

كما أتاحت له فرصة مروره بمصر فرصة مشاهدة الاصلاحات التى كان محمد على يقوم بها فى مصر •

وفى الفصل الرابع ، تحدث عن كفاح الامير ، ومعاهدة دى ميشيل ، ومشكلة الاستيطان حتى عام ١٨٣٤ ، وفى الفصل الخامس تناول الممتلكات الفرنسية فى شمال افريقيا ، والسادس والسابع والثامن والتاسع عن كفاح الامير ، أما العاشر فيمثل فيه نهاية الكفاح •

وقد نال الطالب على رسالته درجة الماجستير بتقدير ممتاز مع التوصية بتبادلها مع الجامعات الاخرى والرسالة فى حوالى ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير •



حول مقال (الشعر النوبى والحياة)
للاستاذ ابراهيم شعراوى

تعودالادباءوالفنانون أن يحتفلوا بالكتب من دواوين ومجموعات قصصية فى لقاءات ودية وقد تتخلل هذه الاحتفالات أحاديث نقدية مهذبة فى حدود ما تحتمله مثل هذه الحفلات .

ولكن الجديد أن يحتفل الناس بمقال فى مجلة ، فيجتمعون فى لقاء يجمع بين التهنئة والشكر والمطالبة بالمزيد واضافة لبنات جديدة الى عناصر المقال .

ففى مساء الجمعة ٤ـ١٠ـ١٩٦٣ غصت جمعية الجنينة والشباك وهى جمعية خيرية (تضم ابناء قرية بهذا الاسم فى بلاد النوبة) بجمهور غفير من الادباء والفنانين من بينهم الشعراء أحمد داود ومحيى الدين شريف ومحمد نور الدين توشكى وحسين صالح ومحمد صالح شريف والادباء عبده حسن وعباس أحمد والرسام جمال قاسم والراقص الافريقى المعروف جيمى وكاتب هذا المقال .

ثم قمت بعرض سريع أكدت فيه :

ان المقال ليست فيه ثغرة يمكننى أن أمر من خلالها بنقدى او ابداء ملاحظاتى فقد ترجم الاغانى النوبية الى الشعر العربى وكانت دقيقة التعبير رغم موسيقية اللغة النوبيةنفسها التى تمتد جذورها من عهد بضخى وشباكا وطهراقا ، وان عنوان المقال جدير بالمناقشة وابراز رأى السادة الشعراء الذين يكتبون الاغنية النوبية التى نشأت فى بيئتها الحقيقية وهى القرية النوبية حيث الطبيعة الفنية بكل طاقات الجمال .

أما الجديد الذى أريد أن أضيفه الى هذا المقال أنه ليست هنالك قافية للقصيدة النوبية الواحدة أما الوزن فهو موجود والا اعتبر نثرا والموسيقى موجودة فى اللغة نفسها لأنها لغة موسيقية .. وقارىء المقال يجد أن كاتبه لم يترك جانبا من جوانب الشعر النوبى الا حدثنا فيه حديث المتمكن الدارس الملم . ولا أكون مبالغا عندما أقول انه عكف فى أيامه الأخيرة على دراسة كل ما يتعلق بالشعر النوبى والاغنية النوبية والعادات والتقاليد النوبية .

أما النماذج الشعرية التى ذكرت فى المقال فتعتبر من أجود أنواع الشعر النوبى رغم وجود شعراء كثيرين من النوبة لم تذكر لهم نماذج من شعرهم وذلك يرجع الى عدم وجودهم فى حيث بنى على الطراز الحديث فنجده فى الصورة الشعرية القاهرة أو لانشغالهم بمشاغل الحياة .

أما البيت النوبى الذى ستتغير معالمه فى الوطن الجديد موصوفا بكل تفاصيله من الداخل والخارج من خلال الصور العاطفية التى يقدمها الفنانون ففى ص ٦٢ من العدد ٨١ من مجلة المجلة نعيش مع تصوير بديع للفتاة النوبية ثم ننتقل الى أنواع البخور والمزروعات والبلح . والمقال به خلاصة حياة القرية النوبية وحياة النوبى فى المدينة مغتربا عن قريته ليكافح ويعيش حياة حرة كريمة يمد بها أهله فى بلاد النوبة عندما يسافر اليهم فى كل عام .

واختتمت كلمتى بفتح باب المناقشة فقام الاستاذ محيى الدين شريف وقال :

ان الاغنية النوبية تمثل الادب النوبى والبيئة النوبية اللغة النوبية لانها لاتدون فقد افتقدنا الكثير من اغانى فنانينا الراحلين ، وقال انه يخالفنى فى زعمى أن عائدا من بلاد النوبة ابدى رأيه فى الاغانى النوبية التى تقدم فى الاذاعة بانها لاتعبر عن البيئة النوبية اطلاقا ، وان الفن الحقيقى هو الذى يقدمه الشعراء الشعبيين بآلتهم البسيطة .

وقال انه كان منذ أشهر فى قريته فوجد اقبالا شديدا على المذياع لسماع البرنامج النوبى الذى يذاع من القاهرة وقال : كنت أتمنى أن يضيف الكاتب الى مقاله سردا للاغنية النوبية وفهرست من الناحية الزمنية بترتيب أقدمية الشعراء .

أما الشعر الذى سماه الكاتب شعر المطارحة فانه قديم جدا ونتاجه فترة من الفترات التى افلس فيها الشعر النوبى

وتحدث عباس أحمد ومازج بين الرأى المتجه بالفن الى القرية وذلك المتجه الى المدينة وطالب بفن يمازج بينهما كما حدث فى الموسيقى العربية .

وتحدث الشاعر محمد شريف صالح قائلا :

ان الطبيعة النوبية غنية بالموسيقى ، ففى قرانا توجد الساقية التى ينسج على صوتها الكثير من الاغانى ، فنجد القادوس يرفع المياه لتمر المياه فى الجدول وفيها يجد الشاعر صورة طبيعية ، والزراعة والحقول والطيور التى ترفرف حوله كل هذا يوحى للشاعر باجمل عبارات الشعر .. واننى اذكر هذا المقطع الشعرى الجميل عن الاوزات الثلاث .

على الشاطىء ثلاث أوزات
الاقدام مخضبة بالحناء
عندما تعودين سوقى الاوزات
للبيت .
سوقى أربع أوزات .
فانى متلهف هائم بك .

وقد ناشد صابر محمد حسن الشعراء بمساعدة الكاتب بتقديم نماذج اليه حتى تكون لديه حصيلة كاملة لمتابعة دراساته .

وتحدث الرسام جمال قاسم الذى تتجلى فى لوحاته الطبيعة النوبية وذكريات طفولته والعادات والتقاليد فقال :

ان الرسم يعبر عن البيئة النوبية ، فهو اكثر تأثيرا عن القصيدة النوبية ، لان فى ترجمة الاغنية الى العربية يضيع الكثير من جمال اللغة نفسها ، أما الرسم فانه أقوى تعبيرا ، فمثلا فى رسم الديك فى نماذجنا الشعبية تعبير ، وفى رسم المسجد تعبير عن البيئة النوبية المتدينة وان الثقافات المختلفة تضفى على الكاتب الوانا جديدة ، فقد تعلم الكثير منا اللغات الاجنبية مما يمكن الكاتب خلق لون جديد متطور من الغناء النوبى ولابد لكل شاعر أن يثقف نفسه كالشاعر الذى يريد أن يكتب شعرا عربيا فلابد له من دراسة الشعر العربى القديم

وكان أخطر ماعرض فى الندوة من أفكار تساؤل خطير قدمه الشاعر احمد داود وهو : هل لدينا شعر نوبى ؟

« أنا أوافق أن لدينا أغنية ، ولكن هل هناك قواعد تتحكم فى الكلمات النوبية فى الاغانى مثل الاوزان أو اية ضوابط أخرى ؟ »

سمير سليمان